

自考汉语言本科选修课  
影视文学（课程代码：06008）  
通关宝典（讲义）

# 影视文学（浙江）

YINGSHIYISHUXUE

## 目 录

第一部分	绪论	4
第二部分	语法与修辞	5
◆ 模块一	词法：镜头和声音	5
◆ 模块二	句法：蒙太奇和长镜头	10
◆ 模块三	修辞：光、色彩和构图	12
第三部分	情节和人物	14
◆ 模块一	叙事模式	14
◆ 模块二	故事与情节	15
◆ 模块三	时空与人物	16
第四部分	编剧与改编	17
◆ 模块一	剧本的元素	17
◆ 模块二	剧本的创作	18
◆ 模块三	剧本的改编	19
第五部分	表演与演员	21
◆ 模块一	表演的演变和影视表演	21
◆ 模块二	影视、戏剧表演的同和异	21
◆ 模块三	影视演员的类别	21
第六部分	导演与风格	22
◆ 模块一	导演的地位和作用	22
◆ 模块二	场面调度	23
◆ 模块三	细节与节奏	24
第七部分	策划与营销	25
◆ 模块一	影视策划	25
◆ 模块二	影视营销	28
第八部分	类型与叙事	30
◆ 模块一	西部的百年传奇	30

◆ 模块二 战争的硝烟风云	31
◆ 模块三 江湖世界中的武侠风云	32
◆ 模块四 家庭的伦理世界	32
第九部分 历史与流派	33
◆ 模块一 流派迭出的欧美电影	33
◆ 模块二 曲折发展的中国大陆电影	35
◆ 模块三 港台及亚洲其他地区的电影概观	38
第十部分 理论与批评	40
◆ 模块一 经典电影理论	40
◆ 模块二 现代电影理论	41
第十一部分 本质与特性	43
◆ 模块一 电视剧的影像特征	43
◆ 模块二 电视剧的审美特征	44
◆ 模块三 电视剧的创作特征	45
第十二部分 历史与现状	46
◆ 模块一 电视剧的诞生与成长	46
◆ 模块二 中国电视剧：社会效益与经济效益的结合	47
◆ 模块三 美国、日本电视剧：追求利润最大化的文化产业	49
◆ 模块四 港台地区电视剧：介于东、西方世界之间	50
第十三部分 题材与类别	51
◆ 模块一 现实题材电视剧	51
◆ 模块二 历史题材电视剧	52
◆ 模块三 重大革命历史题材电视剧	53

## 第一部分 绪论

影视艺术是人类古老的审美愿望与科学技术高度融合的结晶,它们共同开辟了迥异传统艺术的现代艺术的新天地。

1910年,最早的电影理论家、意大利电影导演卡努杜就发表了《第七艺术宣言》,宣称电影是继建筑、音乐、绘画、雕塑、诗和舞蹈之后人类的“第七艺术”。基于这一概念,电视被称为“第八艺术”。电影与电视并称影视艺术。

影视艺术以现代的媒介形式和艺术精神突破了传统艺术的美学原则,实现了多样融合,是现代艺术百花园中绽放的鲜艳夺目的花朵。

### 知识点一 科技与艺术的结晶

- 1、影视艺术不同于传统艺术的突出之处首先在于它们都是以科技为前提的艺术,它们都诞生于科学家的实验室,它们的诞生是科学发明的成果。
- 2、奠定电影发明原理的是比利时物理学家约瑟夫·普拉托,他确立了“视像暂留”理论,证实了人眼离开物体后,该物体的视像会在人的视网膜上继续滞留 0.1 至 0.4 秒。1832 年,他创造了一种被称为“诡盘”的器械,正式拉开了电影发明的序幕。
- 3、1895 年 12 月 28 日,法国卢米埃尔兄弟的《火车到站》等十二部片长约 1 分钟的短片,这一天被认为电影诞生的日子。
- 4、电视发明的过程,从电子传播媒介开始,经历了电报、电话、无线电通信技术。电声广播、静止图像传真等不同阶段,最后才有了电视的出现。
- 5、1936 年 8 月,英国广播公司在伦敦市郊的亚历山大宫建立了世界上第一座正规的电视台,并于同年 11 月 2 日正式开播电视节目,从而宣告了电视艺术的诞生。
- 6、1927 年美国华纳电影公司拍出了第一部带有部分歌声和对白的影片——《爵士歌王》,从此,电影逐步从无声跨入有声时代。是电影史上的第一次革命。
- 7、1935 年的《浮世年华》,标志着彩色电影的诞生,是电影史上第二次革命。
- 8、20 世纪 70 年代末期,随着电子计算机技术对电影创作的逐步渗透,电影的制作方式再次发生了变革。被称为电影史上的第三次革命。例如:1977 年,科幻片《星球大战》借助计算机程序在银幕上设制了外星人形象,并编制了大量外星人格斗的特技镜头。1988 年,《谁陷害了兔子罗杰》运用电子合成技术创造了动画与真人联手表演的影片。1992 年,《侏罗纪公园》借助高科技让灭绝多年的远古动物恐龙在银幕上复活。
- 9、电视是科学技术和信息传播手段高度发展的产物。电视的诞生和电视艺术的繁荣是人类文明进步的重要标志。

### 知识点二 活动影像构成的综合性艺术

- 1、影视艺术最本质的特征就在于它们是以直观地画面影像表现事物运动的艺术,它们借助科技的手段,采用动态的画面和声音的组合使物质现实复原来反映生活,其艺术语言符号可直接诉诸观众的视听感官。
- 2、苏联电影理论家 B.日丹在他的《影片的美学》一书中指出:
  - (1)一方面,影视艺术的现代特质在于它们既是技术的产物,又是人类精神的产物,它们以技术性的影像为媒介,实现的是与现实世界的审美联系;
  - (2)另一方面,影视艺术的现代性特质还在于,它们运用技术性的媒介实现了各种艺术表现手段的综合。
- 3、影像语言的综合性主要体现在:

(1) 其一, 影视艺术是时空综合的艺术。从艺术形象的存在方式来看, 艺术可以分为时间艺术和空间艺术两大类。

(2) 其二, 影视艺术是视听综合的艺术。从艺术感知的方式看, 艺术可以分作视觉艺术和听觉艺术两大类。

(3) 其三, 影视艺术是动静结合的艺术。从艺术的存在形态来看, 艺术又可以分为动态艺术和静态艺术两大类。

4、影视艺术的综合性并不是各门艺术的简单相加, 而是有机地融合, 在融合的过程中, 各门艺术因镜头的组合而发生了变化, 它们既保持和发挥了原有的功能, 又突破了某些原有的规律, 受到影像语言特殊的要求的限制, 从而成为“影像的”——即影像艺术综合体的共同创造者。

5、影视艺术的诞生可以视为人类艺术发展的一次质的飞跃, 契科夫曾说: 科学和艺术的认识可能性的综合, 将是巨大得惊人的力量。影视艺术正是科学和艺术认知可能性综合作用的产物, 电影摄影机和电视摄像机的镜头组合不仅将影视的技术性能转化为艺术性能, 而且在其艺术组合中, 各种艺术又以其各自前所未有的互补合一的新职能, 使影视艺术拥有了巨大的审美感染力。

### 知识点三 产业化和大众化的当代艺术

1、影视艺术之不同于以往艺术的独特之处还在于, 影视创作是一项企业化和商品化生产运作的文化产业, 是拥有极大经济效益的艺术商品。

2、摄制组一般分为七个部门: 导演部门、摄影部门、录音部门、美工部门、演员部门、剪辑部门、制片部门。

3、艺术性与商业性统一于影视艺术, 但影视首先作为一门艺术, 其次才是商品。

4、影视艺术作为新型的大众化传播媒介, 是当代最广泛、最具群众性的艺术:

(1) 一方面, 影视借助于现代大众传媒手段, 有能力突破时空、地域的局限, 深入到最基层的社会, 面向最广泛的受众。

(2) 另一方面, 从生产和传播的角度来看, 影视剧也需要争取最大数额的受众, 需要充分地调动民众参与审美交流的积极性, 所以, 影视作品往往以最广泛的受众为对象来定位制作。

5、作为现代大工业时代的新兴产业, 影视艺术的产生和发展不仅在更高层次上满足了人类的审美需求, 而且, 它还相当大的程度上发展和改变着人类的生活方式和思维方式。可以说, 20 世纪人类文化的发展, 正是以影视为主体的影视文化的发展, 影像的视听语言已经逐步取代了文字语言的主体地位, 影像文化已经上升为现代社会中占据主导地位的文化形态之一。影视已不仅是可以与文学、戏剧、绘画和音乐相并列的艺术样式, 它还超越了单纯的艺术和美学的领域而渗透于整体的社会生活和文化之中, 构成了对人类生活无所不及的影响和控制。影视艺术不仅是一门艺术, 它还是一种“总体的文化现实”, 影视艺术从一开始就与纷繁复杂的人文——社会背景紧密相连, 影视的生产传播涉及到政治、经济、科技、教育、艺术、风俗、人文、科学等各个领域。电影和电视剧艺术已经产生了为数众多的艺术精品, 这些经典之作无疑是时代的社会政治、经济和文化观念的最集中、最生动的体现, 影视艺术也无疑是这个时代得到最长足发展的最伟大和最重要的艺术。

## 第二部分 语法与修辞

任何一门成熟的艺术形式都有其独特的语言体系——独特的语言既是特定艺术形式认识世界、表现世界、创造特定的艺术世界的独有方式, 也是其区别于其他艺术形式的重要特征。

影视艺术的语言体系应该由词法、句法和修辞所构成, 其词法包括镜头和声音, 句法包括蒙太奇和长镜头, 修辞则包括光、色彩和构图。

### ◆ 模块一 词法: 镜头和声音

作为视听复合艺术, 影视艺术的视觉性从其影像系统中获得, 听觉性则源于其声音系统, 而影像和声音又是

其叙事的最后体现者，即影视艺术的叙事是通过影像和声音完成的。影像由镜头产生和构成，声音则包括人声、音响和音乐。

## 知识点一 镜头

### 1、镜头的概念：

(1) 一是指摄影/摄像器械，即摄影成像的透镜组，在几何光学上称为摄影/摄像物镜，可使被摄对象在胶片上或磁带上形成清晰的影像。

(2) 二是指摄影/摄像的过程及其形成的影像单位。

2、镜头既是最小的叙事单位，也是最小的语言单位。

### 3、其他相关概念：

所谓运用镜头，实际上就是对镜头景别、焦距、运动、角度、视角的选择和处理。

所谓分析镜头，即从创作者对镜头景别、焦距、运动、角度、视点的选择和处理中探究其风格、特点及其通过镜头表达的深层含义。

#### (一) 镜头的景别

##### 1、景别的概念

所谓景别，是指处理镜头中各部分之间的空间关系，进而引导观众注意力的镜头运用方式。

2、景别一般分为远景、全景、中景、近景、特写等。

##### (1) 远景。

从远距离拍摄、表现广阔场景的影视镜头或画面。这一景别的镜头视野开阔。深广，以展示环境或人物活动的空间背景为主，人物极小，观众可以看到广阔深远的景象。

远景的适应情况：

- ①远景常用来表现规模浩大的人或动物的群体活动，渲染宏伟场面的磅礴气势。
- ②远景常被用来抒发情感、创造意境，即通过对自然景物的描写，烘托或突出人物内心的不平静。
- ③远景被用来表现居于远景中的人物的壮阔胸怀和高远志向。
- ④远景镜头常被用在影视作品的开头或剧情发展中某些需要停顿的地方。

##### (2) 全景。

能够摄入人物全身或场景全貌的影视镜头或画面。

全景的适应情况：

- ①全景镜头被用来描写人物的整体动作、人物与人物之间的关系、人物与环境的关系等。
- ②全景镜头一般用于一个新的场面的开始，或用于突出某个特定的画面。
- ③也用于与特写视距差距悬殊而被直接组接以造成视觉和情绪上的大幅度跳跃，从而产生特有的艺术效果。

##### (3) 中景。

摄取人物膝盖以上部分或场景局部的影视镜头或画面。在作品镜头中所占的比例大，所起的作用大，所以中景处理的好坏，往往是决定一部影视作品成功或失败的重要因素。

中景的适用情况：

- ①中景视距比全景近而比近景稍远，取景范围较宽，既能为演员提供较大的活动空间，又可以使观众看清人物的形体、动作和表情，并且还可以在同一个画面中展示几个人物的活动，因而也有利于交代人与人、人与物之间的关系。
- ②中景的运用不仅可以使画面具有纵深感，能够表现出一定的环境、气氛，而且通过人物的活动和相关镜头的组接还能把某一事件的经过有条不紊地描述清楚，因此中景镜头常被用来讲述剧情。

##### (4) 近景。

摄取人物胸部以上或物体局部的影视镜头或画面。

近景的适用情况：

近景镜头有利于对人物的容貌、神态、衣着、仪表作细致的刻画，并在表现人物的情感交流、揭示特定的人物关系方面具有独到的艺术功能。

### (5) 特写。

呈现人物面部或被摄物体气质的影视镜头或画面。为美国早期电影导演格里菲斯所创用。

特写的适用情况：

- ①特写的视距最近，取景范围最小，画面内容单一，能将被摄对象从周围环境中独立出来。
- ②特写描述人的细腻的面部表情，细微的动作表情动作，瞬间的情绪变化，或被摄对象细小的局部特征。
- ③刻画人物，描写细节的独特表现手段
- ④特写还可以与其他景别结合运用，通过镜头的远近、长短、强弱变化，造成一种特殊的蒙太奇节奏。
- ⑤特写镜头也常常被作为转场手段使用。

### 3、景深的概念

景深是指影视画面所表现的处在不同距离上的景物的层次，也是影视创作纵深场面调度的一种方法。

### 4、景深的运用的三种方式：

- (1) 前景与后景共同表达一种特定的含义。
- (2) 一个画面包含远近不同的表演场面，演员在沿着摄影/摄像机轴向内走近或远离摄影/摄像机进行表演，造成一系列假定的景别。
- (3) 将画面空间划分为“清晰区”和“模糊区”以表现处在不同空间位置上的人物，形成如前景人物清晰、后景人物模糊或相反的影像。

### (二) 镜头的焦距

#### 1、概念：

从镜头外射进的平行光在透镜后面聚合成一点，称为焦点；由焦点到镜头中间点的距离便是焦距。

2、焦距的长短决定的被摄物体在胶片/磁带上成像的大小，即拍摄同一距离的同一目标时，焦距长的物镜摄的影像大，焦距短的物镜摄的影像小。

#### 3、不同的焦距可以获得不同的镜头：

##### (1) 标准镜头

使用标准焦距物镜拍摄的接近于人眼正常感受的影视镜头/画面。

##### (2) 短焦距镜头

指用小于标准焦距的物镜所拍摄的影视镜头/画面。短焦距物镜视角大于标准焦距的物镜，称为广角镜头。

##### (3) 长焦距镜头

指用大于标准焦距的物镜所拍摄的影视镜头/画面。长焦距镜头与短焦距镜头相反，视野小，景深也小，它压缩了纵深感知，使纵向空间显得扁平，能放大远处人和景物的尺度。

##### (4) 变焦距镜头

指不改变摄影/摄像机及被摄对象的位置，仅改变物镜焦距所摄取的一段变换景别的影视镜头/画面。

### (三) 镜头的运动

#### 1、概念：

镜头的运动仅称运动镜头，是指镜头相对于被摄对象的位置变化，及其在位置变化的运动过程中所拍摄的动态镜头/画面。

#### 2、运动镜头的五种基本形式：

##### (1) 推，也称推镜头，即摄影/摄像机沿着光轴方向向前移动拍摄及其所摄取的镜头/画面。

推镜头的画面效果表现：同一被摄对象由远至近或从一个对象到另一个对象的逐渐变化，使观众有视线前移的感觉，并在移动中将观众的注意力引导到所要表现得部位，或让观众在一个镜头内了解整体与局部的关系。

推镜头的作用：

- ①推镜头可以突出主体，描写细节，使所强调的人或物从整个环境中凸显出来，以加强其表现力；

②推镜头也可以连续展现人物动作的变化过程，逐渐从形体动作推向脸部表情或动作细节，有助于揭示人物的内心活动。

③推镜头还可以通过镜头移动的速度或力度表达创作者或镜头视角的代表者的思想情感。

(2) 拉，也称拉镜头，即摄影/摄像机沿光轴方向向后移动拍摄及其所拍摄的镜头/画面。

拉镜头在画面上表现为被摄主体逐渐由近而远地离去，或从一个对象到更多对象、从局部到整体、从聚焦环境中的人或物到扩展为整个环境的变化，使观众有视点向后移动的感觉，在同一个镜头内主渐次扩展视野范围。拉镜头还可以创造悬念对比、联想等艺术效果。拉镜头一般在作品的结尾用的比较多，具有言有尽而意无穷的韵味。

(3) 摇，也称摇摄、摇拍、摇镜头，为法国摄影师狄克逊于 1896 年首创，指在摄影/摄像机位置不动的情况下，借助三脚架的活动底座，机身上下、左右、旋转等运动拍摄，及其所摄取的镜头/画面。

镜头的摇拍有如人的目光顺着一定的方向对被摄对象进行巡视，所以摇镜头特别明显地表现出对人眼的模仿，可以用来表现剧中人环视周围事物，纵览场景全貌或根据场面调度的需要介绍被摄对象之间的关系，摇镜头即可拍摄一个运动中的对象，又可表现全景，摇色的方向既可与动体的方向相同也可相反，画面均呈现出动态构图。

(4) 移，又称移动镜头，指摄影/摄像机被置于运载工具上沿水平作各方向移动拍摄及其所拍摄的镜头/画面。

1896 年法国人普洛米奥在电影中首创了“横移镜头”，移动镜头大多为动态构图，即以连续不断运动着的画面表现被摄对象。

(5) 跟，也称跟拍、跟镜头，即摄影/摄像机跟随运动的被摄对象进行拍摄及其所摄取的镜头/画面。

跟拍有推、拉、摇、移、升降、旋转等多种形式，可使处于动态中的被摄主体在画面中位置基本不变，可以连续而详尽地表现角色在行动中的动作和表情，既可突出运动中的主体又能交代动体的运动方向、速度、体态及其与环境的关系，是动体在运动保持连贯，有利于展示人物在动态中的精神面貌。

#### (四) 镜头的角度

##### 1、概念：

镜头角度指的是摄影/摄像机拍摄画面时选取的视角，以及镜头的上下、左右变化所形成的与被摄主体之间的夹角。

##### 2、镜头角度的分类：

###### (1) 仰角度

仰角度又称仰拍，仰视镜头及摄影/摄像机镜头视轴偏向视平线上方，或摄影/摄像机从低处向上拍摄及其摄取的镜头/画面。

仰角度画面的特点和作用是：

被摄对象在画面中显得高大、雄伟或英武、强悍、威严，能使观众产生敬仰或畏惧的心理。

###### (2) 平角度

平角度，也称平视镜头，即摄影/摄像机处于与人眼相等高度拍摄及其摄取的镜头/画面。

平角度画面的特点和作用是：平角度镜头因接近人眼的平视而使画面平稳、正常、逼真，在一部作品中，大多数镜头画面都是用平角度拍摄的。

###### (3) 俯角度

俯角度，又称俯拍、俯视镜头，即摄影/摄像机镜头视轴偏向视平线下方，或摄影/摄像机从高处向下拍摄及其摄取的镜头/画面。

#### (五) 镜头的视点

##### 1、概念：

所谓镜头视点指的是镜头所模拟的观察者的视野。

##### 2、根据不同视点拍摄的镜头/画面主要有以下三类：

###### (1) 客观镜头

客观镜头也称中立镜头及模拟摄影摄像师或观众的眼睛，从旁观者的角度客观地描述人物活动和



情节发展的叙事镜头/画面，是影视作品中最常见的镜头/画面。

### （2）主观镜头

主观镜头与客观镜头相对，其模拟的是剧中角色的眼睛，是表现剧中角色视点的镜头/画面。

这类镜头有下面几种情况：

- ①将摄影/摄像机镜头作为剧中角色的眼睛所拍摄的镜头/画面。
- ②主观镜头是让镜头代表剧中角色参与表演。
- ③主观镜头所代表的不是剧中角色的视野，而是导演对剧中角色、事件的主观感受或评论。

### （3）正、反打镜头

正、反打镜头一般在表现人物对话时用的比较多，正、反打镜头的组合运用能使环境的表现更加完整，场面更加真实。同时，正、反打镜头的组合运用，还有助于表现被摄主体的多面和立体形态，并可以起到对比、暗示、强调和渲染的作用。

## 知识点二 声音

作为视听艺术，影视艺术的声音无疑也是其语言系统的重要构成。声音是包含其听觉语言的最小单位。影视作品中的声音主要有三类：人声、音响、音乐。

### （一）人声

#### 1、概念：

所谓人声，即人在表达思想和情感时发出的各种声音，包括说话、呼喊、歌唱、感叹以及哭、笑、抽泣、歧唔、咳嗽等等，是作品中角色交流的主要手段，并具有刻画人物性格，表现人物心理、推动情节发展的重要作用。

#### 2、声音的表现形式：

##### （1）直接人声

直接人声指的是可以在听到声音的同时见到发声者并且口型与声音同步的人声。

##### （2）间接人声

间接人声指在银幕或荧屏上看不到发声者和发声动作、过程，或只见到发声者的发声动作、过程却听不到声音，只能通过打在荧幕上的文字，间接地理解其内容的人声。

### （二）音响

影视音响通常分为以下类别：

#### 1、动作音响

人或动物行动时所发出的声音。

#### 2、自然音响

自然界的聲音。

#### 3、背景音响

作为背景或环境因素而存在的人声和音乐，也称群众杂音。

#### 4、机械音响

机械设备运转所发出的声音。

#### 5、枪炮音响

使用各种武器、弹药所发出的声音。

#### 6、特殊音响

人为制造出来的非自然音响或对自然声音进行变形处理后的音响。

### （三）音乐

影视音乐是与影像空间结合在一起的，它既融于银幕或荧屏画面之中，也以镜头/画面及其构成的叙事为乐思的来源，表达的是影视角色的情感、情绪，渲染的是画面场景的范围，表现的是影视叙事的主题。在时间流程上，影视音乐丧失了演奏音乐的连贯性，与影视作品的情节发展相伴而行，并根据情节发展的需要时隐时现、时起时伏、时断时续，呈现出“分段陈述，间断出现”的形态。

#### 1、有声源音乐

有声源音乐也称画内音乐、客观性音乐，指的是可以在镜头/画面中找到声源的音乐。

这类音乐属于镜头画面所表现的内容，是场景的组成部分，直接参与情节的叙述。

## 2、无声源音乐

无声源音乐，也称画外音乐、主观性音乐，即不能在影视镜头/画面中找到声源的音乐，它表达着创作者对画面所表现的客观世界的主观感受，也是根据塑造人物性格和渲染环境气氛等需要设计的，并以其特有的深度和强度补充画面不易表达的情绪和感情，或对画面内容起着解释、充实和评论的作用。

## 3、音乐的作用

音乐在影视艺术中除了抒发感情、表现人物的内心世界，还可以展示时代特点或地方色彩，并能够直接参与剧情，成为剧情的构成要素，推动情节的发展，进而表达作品的主题。

### 知识点三 声画关系

声画关系主要有以下三种类型：

#### （一）声画合一

声画合一也称声画同步，指的是声音与画面形象保持同步进行的自然关系，画面中的视像和它所发出的声音同时呈现并同时消失，两者相互吻合。

#### （二）声画分立

声画分立也称声画对列，即声音与画面的非同步结合，两者相互剥离。

#### （三）声画对位

声画对位，即声音与画面既不是按现实逻辑配合，所表现的也不是相同的内容，甚至是相反的内容，但二者结合却能表现特定的含义。

## ◆ 模块二 句法：蒙太奇和长镜头

### 知识点一 蒙太奇

#### 1、蒙太奇概念的三层意思：

（1）影视作品剪辑的具体技巧和技法。

（2）影视创作的基本结构手段、叙述方式，包括分镜头和镜头、场面、段落的安排与组合的全部艺术技巧。

（3）影视艺术反映现实的独特的艺术思维方式——映像思维，也可以成为蒙太奇思维。

#### 2、蒙太奇的主要功能有：

（1）综合视觉和听觉元素，构成完整的银幕或荧屏形象。

（2）组织并完成作品的叙事。

（3）创造独特的艺术空间，即将现实的时间、空间截断，然后进行重新组合，从而形成能够充分表达创造意图、深刻表现生活本质的具体作品的独有时空。

（4）创造运动与节奏。

（5）创造含义和思想。

#### 3、根据功能特点，蒙太奇可以分为叙事蒙太奇、表现蒙太奇、理性蒙太奇三大类。

##### （一）叙事蒙太奇

叙事蒙太奇也称叙述蒙太奇，由美国电影大师格里菲斯等人首创，以交代情节、展示事件为主旨，按照情节发展的时间流程、因果关系来分切组合镜头、场面和段落，从而引导观众理解剧情。

##### 1、平行蒙太奇

不同时空、同时异地或同时同地发生的两条或两条以上情节并列表现、分头叙述而统一在一个完整的情节结构之中；或几个表面毫无联系的情节或事件相互穿插交错表现而统一在共同的主题中。

##### 2、交叉蒙太奇

交叉蒙太奇，又称交替蒙太奇，它是平行蒙太奇的发展。

平行蒙太奇与交叉蒙太奇的区别是：平行蒙太奇，只注重情节的统一、主题的一致、剧情或事件的内在联系；而交叉蒙太奇的特点则是它所并列表现的两条或数条情节线索的严格的同时性、密切的因果关系和迅速频繁的交替表现，其中一条线索的发展往往影响或决定另一条或数条线索的发展，同时它们又相互依存，彼此促进，最后几条线索汇合在一起。

交叉蒙太奇的作用：交叉蒙太奇能制造紧张激烈的气氛，加强矛盾冲突的尖锐性，引起悬念，从而有效地掌握观众的情绪。

### 3、重复蒙太奇

重复蒙太奇，又称复现式蒙太奇，相当于文学创造中的复叙方式或重复手法。

### 4、连续蒙太奇

连续蒙太奇不是多线索的发展，而是沿着一条单一的情节线索，按照事件的逻辑顺序，有节奏地连续叙事。

## （二）表现蒙太奇

表现蒙太奇以镜头的并列为基础，通过相连或相叠镜头在形式或内容上的相互对照、对比和冲突，从而产生单个镜头本身所不具备的丰富含义，以表达某种情感、情绪、心理或思想。其目的在于激发观众联想，启迪观众思考。

### 1、抒情蒙太奇

抒情蒙太奇又称诗意蒙太奇，即在一段叙事镜头之后恰当地切入象征情绪、情感的空镜头；或通过画面、音响或声画组接创造一种诗情画意。

### 2、心理蒙太奇

是人物心理的造型表现，也是影视创作中心理描写的重要手段。

### 3、隐喻蒙太奇

通过镜头或场面的对列或交替表现进行类比，含蓄而形象地表达创作者的某种寓意，或事件的某种情绪色彩。

### 4、对比蒙太奇

通过镜头或场面之间在内容或形式的强烈对比，产生相互强调、相互冲突的作用，以表达创作者的某种寓意或强化所表现的内容、情绪和思想。

## （三）理性蒙太奇

理想蒙太奇不是通过单纯的一环接一环的连贯性叙事，而是通过镜头/画面之间的关系来表达思想和情感；它所组合的画面内容即使是客观事实也总表现为一种主观视像。由爱森斯坦所创立，主要包括以下手法：

### 1、杂耍蒙太奇

导演为了表达一种思想，或表达某种抽象理念，在一组叙事镜头中硬插进某些与剧情内容完全不相干的镜头。

### 2、反射蒙太奇

反射蒙太奇所描述的事物与用来作比喻的事物处于同一空间。

### 3、思想蒙太奇

利用新闻影视作品中的文献资料加以重新编排以表达某种思想。

## 知识点二 长镜头

1、长镜头相对于短镜头而言，指的是在一段连续时间内连续摄取的、占用胶片/磁带较长的镜头。

2、长镜头一般分为固定长镜头、变焦长镜头、景深长镜头和运动长镜头四种。

3、长镜头的特点是：能将镜头中的各种内部运动方式统一起来，使画面表现显得自然流畅而富于变化，可以在一个镜头中变换多种角度和景别，既能描写环境，突出人物，也能给演员的表演以充分的自由，有助于人物情绪的连贯，使重要的戏剧动作能够完整而富有层次的表现出来。同时，由于长镜头的拍摄不会破坏事件发生、发展中的时间和空间的连续性，因此具有较强的时空真实感，成为纪实风格影视作品创造的重要表现手段，而由此形成的巴赞的长镜头理论也构成了西方纪实派电影的理论基础，

而且对法国新浪潮电影、70年代风行各国的意识流电影、生活流电影以及某些现代主义电影都有着广泛而深远的影响。

## ◆ 模块三 修辞：光、色彩和构图

### 知识点一 光

光，是摄影师刻画人物、表达情感、营造气氛、构成风格的重要手段。光也是影视艺术赖以生存的媒介和主要工具，在刻画人物形象、推动情景发展、渲染情绪氛围、创造作品节奏等方面具有非常重要的作用。

#### （一）光位

##### 1、顺光

（1）概念：顺光也称正面光，即光线投射方向和摄影/摄像机拍摄方向相一致的照明。

（2）其特点是：被摄体受到均匀的照明，被摄体的阴影被其自身所遮挡，影调比较柔和，能隐没被摄体表面的凹凸和褶皱，并能较好地表现被摄体固有的色彩。但显得比较平淡，立体感较差，不利于在画面中表现大气透视的效果，在色调对比和反差上也不如侧光和逆光丰富。

##### 2、顺侧光

（1）概念：顺侧光也称前侧光、斜侧光，即光线投射的水平方向与摄影/摄像机镜头光轴成水平角45度左右的照明。

（2）特点：能使被摄体产生明暗变化，从而能够很好地表现出被摄体的立体感、表面质感和轮廓，并能丰富画面的明暗层次，常被用作主要的造型光。

##### 3、侧光

（1）概念：光线投射方向与拍摄方向成水平角90度左右的照明。

（2）特点：被摄体有明显的阴暗面和投影，对被摄体的立体形状和质感有较强的表现能力。

##### 4、侧逆光

（1）概念：侧逆光也称反侧光，后侧光。即光线投射方向与摄影/摄像机拍摄方向大约成水平角135度时的照明。

（2）特点：被摄体大部分处在阴影之中，被照明的一次往往有一条亮轮廓，因而能较好地表现被摄体的轮廓形式和立体感。

##### 5、逆光

（1）概念：逆光也称背面光和轮廓光，即来自被摄体后方的照明。逆光又分为正逆光侧逆光和顶逆光3种。

（2）特点：被摄体大部分处在阴影之中，只有一个亮的轮廓，使被照明体与其他被摄体相互区别，层次分明。

##### 6、脚光

（1）概念：自下向上照明人物或景物的光线，分前脚光和后脚光两种。

（2）特点：前脚光常被用来表现画面中的光源的自然照明效果；或是用作刻画特殊的人物形象、表达特殊情绪、渲染特定气氛；也可作人物面部的修饰光使用。后脚光用来照射女性的头发，有修饰和美化的作用。

##### 7、顶光

（1）概念：来自被摄体上方的照明。

（2）特点：在顶光下拍摄人物，会产生反常的、奇特的效果。

#### （二）造型光

##### 1、主光

（1）概念：影视拍摄中用以照明被摄对象的主要光线，也是画面中最引人注目的强光。

（2）特点：①第一，有明确的方向性，显示出光线的主要射向；②第二，产生明显的阴影，亮与暗分界鲜明，构成一定的反差。

##### 2、副光

（1）概念：用于补充主光照明的光线。

（2）特点：副光多为散射光，为阴影部位提供适当的照明，以提高影像暗部的造型表现力。

##### 3、过渡光

(1) 概念：主光与副光之间的光线。

(2) 特点：是强于副光而弱于主光。

(3) 作用：增加明暗过渡层次和消灭死角获得更好的造型效果。

#### 4、修饰光

(1) 概念：修饰被摄对象某一细部的光线。

(2) 功能：美化形象，使整体形象更加悦目，更加富有造型表现力。

#### 5、背景光

(1) 概念：专门用来照明背景的光线。

(2) 作用：烘托主要对象，即时被摄主体在背景中得到鲜明的表现；背景光也能表现特定环境、时间或造成某种气氛和影调构图。

#### 6、眼神光

(1) 概念：使人物的眼球上产生光斑的光线。

(2) 作用：刻画人物神态

#### 7、环境光

(1) 概念：对剧中人物生活环境的照明，是天片光、衬景光、主景光、前景光以及大型的陈设道具光的总称。

#### 8、效果光

(1) 概念：表现特殊的光源照明效果，或特定的环境、时间、气候条件的照明。

(2) 分类：①一类是自然效果光；②另一类是戏剧效果光。

### 知识点二 色彩

色彩的主要功能：

- 1、表现人物的性格和心理。
- 2、表达人物和创作者的主观感受。
- 3、渲染特定的环境与气氛。
- 4、构成作品的总体基调。
- 5、创造作品的象征意味。

### 知识点三 构图

影视艺术的构图也称画面布局，画面结构，即为表现特定的内容、造成特定的艺术风格、产生特定的审美效果而把表现的对象及各种造型因素按照一定的处理方法有机地组织到画面中。

#### (一) 画面构图的内容构成

- 1、主体。即画面中用于表达创作意图的主要对象，可以是人，也可以是物，它是整个画面构图的中心。
- 2、陪体。即画面中作为主题陪衬而存在的对象，它们在画面中处于相对次要的地位，与主体构成特定的关系，或烘托、或反衬以突出主体。
- 3、环境。即主体存在、活动的特定空间。

#### (二) 画面空间的位置含义

画面的中央位置的形象往往具有对整个画面的支配地位，承担着该画面主题的表达；靠近画面顶部的位置，可以表现权力、欲望和雄心壮志；画面底部则具有从属脆弱和无力的特性；画面左、右两侧边缘地带为无足轻重的次要位置。

#### (三) 画面构成的两种方式

##### 1、封闭性构图

封闭性构图具有相对的独立性、稳定性，可以独立而完整地表达一个特定的含义。

##### 2、开放性构图

单幅画面是一个不完整的构图，其完整性体现在一组画面的相互关系之中。

#### (四) 画面构图的两大流派

##### 1、绘画派

讲究画面造型的整体布局，注重借鉴绘画构图的原则，运用和谐、对比、变化、均衡的构图规律，追求画面的完整感。

## 2、纪实派

追求画面的自然感和生活化，往往在总体造型构思完整的前提下采用不完整的画面构图，重视运动镜头和自然光源的运用。

# 第三部分 情节和人物

## ◆ 模块一 叙事模式

### 知识点一 叙事结构

#### （一）戏剧式结构

1、这种影视叙事结构往往以冲突律为基本叙事框架，以讲故事为重点，人物形象从属于故事情节，以与舞台演出相似的戏剧性段落场面为基本叙事单位，按照戏剧的原则来构建叙事体，戏剧式结构是影视片中最传统，也是运用最广泛的叙事结构。

2、戏剧式叙事结构的两个主要特点：

（1）以戏剧冲突为结构的基础，由于戏剧冲突的内容性质不同，结构的方法也不同。

由于戏剧结构是以戏剧冲突的规律为结构的原则的，因此，必然有一个矛盾冲突发展的过程，即有一条包括开端、发展、高潮和结局等结构要素在内的情节线索。

（2）结构的外部形式是分段与分场

3、戏剧式的叙事结构又称为封闭式结构，也就是说，人物和事件的发展基本上都有内在的因果关系和必然性，它的故事情节有头有尾，人物的命运在结局时有所交待，仿佛最后将故事发展封闭式的结束。

#### （二）诗性与散文式结构

结构形式的特点有：

1、段落与段落之间通常没有必然的依存或因果关系，然后以人物心理或情绪的变化为基本叙事线索来结构作品。

2、没有戏剧式结构中必须有的高潮和结局。

3、在表现手法上，往往较多地采用隐喻式的影视语言，诸如象征的形象、概括的形象。

#### （三）时空交错式结构

时空交错式结构是一种突破文学与戏剧的模式，按照影视艺术本身的特点，来进行总结安排的结构方式。它不受时间和空间的限制，可以对时空跨度大的生活事件进行大刀阔斧的裁减，因而能表现更为广阔的生活面。

时空交错式结构不像戏剧式结构那样按照时间顺序来安排结构，而是根据人物的心理活动的变化，把过去、现在和未来穿插起来安排结构，因此这种结构有时也被称为心理结构。

### 知识点二 叙事视点

叙事视点又称为叙事角度，基本可以分为三种：

1、全知叙事：叙述者无处不在，无所不知，既知道人物外部动作，又了解人物内心活动，按托多罗夫的说法是“叙述者>人物”，热奈特称之为“零度调焦”。

2、限制叙事：叙述者与人物知道得同样多，人物没有找到事件解释之前，叙述者无权提供。托多罗夫称为“叙述者=人物”，热奈特则称为“内部调焦”。

内部调焦的另一种形式是“固定型”，即由同一叙述者叙述事件的全过程。

3、纯客观叙事：叙述者比任何一个人物知道的都少，他仅仅描写人物所看到的和所听到的，托多罗夫称为“叙述者<人物”，热奈特称之为“外部调焦”。

### 知识点三 好莱坞经典叙事模式

- 1、所谓“经典”，是指它代表着一种实际操作准则，而非指它具有普遍意义上的高度艺术性。
- 2、类型电影的共同特征是：
  - (1) 二元性——文化价值与反文化倾向的对立；
  - (2) 重复性——反复使用题材和素材；
  - (3) 累积性——效果主要靠冲突过程刺激的累积；
  - (4) 可预见性——情节大致相同；
  - (5) 怀旧性——总是启示人们在回忆过去中令现实变得更理想；
  - (6) 象征性——总是从各个角度象征美国的文化和精神；
  - (7) 功能性——总是力图安抚观众的心灵。
- 3、类型电影的主要模式有：喜剧片、西部片、强盗片、音乐歌舞片、恐怖片、科幻片、灾难片、战争片等等。
  - (1) 喜剧片：喜剧片亦被称作为“疯癫喜剧”或“爱情喜剧”。
  - (2) 西部片：被称为牛仔片。西部片作为好莱坞电影特殊的类型片，其深层次的符号和象征是关于美国开发西部的史诗般的神话，影片多采取西部文学和民间传说。
  - (3) 强盗片：一是关于强盗的、二是关于犯罪的影片。
  - (4) 音乐片：音乐片将音乐与叙事结合起来，以一种特殊的演出形式去体现。
  - (5) 科幻片：这类作品往往是科学加幻想的产物。
- 4、科幻电影的艺术特征包括以下几个方面：
  - (1) 一是构造出一个神话般的故事，其中往往包含着对人类的过去、未来、对未知的微观和宏观世界，以及对人类命运富于魅力的想象。
  - (2) 二是不断创造出各种新奇和陌生的超人形象，像疯狂的科学家、古怪的外星人，各种令人眼花缭乱的飞船、机器以及惊人的动物等。
  - (3) 三是以惊人的特技和高超的造型手法、科技手段来追求高度的逼真感。

## ◆ 模块二 故事与情节

### 知识点一 故事与情节

- 1、故事与情节的概念：
  - (1) 事件的发生或行为的产生都有其原故和因由，有一定原由而发生的事件或产生的行为被讲述出来就成为故事。
  - (2) 情节，即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格典型的成长和构成的历史。
- 2、故事和情节的区别：
  - (1) 从概念上看，故事一般指的是生活中的事实，是没有被作者加工过的。而情节是经过作者加工过的或是在生活基础上编撰出来的故事或事实。
  - (2) 从两者表现得着眼点上看，故事表现时间的连续性，情节表现事件的因果关联。
  - (3) 从所表现的人物性格看，情节往往比故事更能表现人物鲜明的性格。
  - (4) 从叙述的顺序上来看，故事按照事件的发生经过和进程来展开叙述，而情节则按能最有效地打动读者和观众的原则来安排叙事。
- 3、从影片的生成而言，故事与情节又是相辅相成、不可分割的。叙事性强的影视片，其情节性相对得到强化，也就具有更为浓郁的故事性，反之，情节淡化的影视片，其故事性就相对减弱。

### 知识点二 情节的构成及其规律

- 1、情节是叙事性文学作品展示人物性格、表现作品主题的重要艺术手段，也是影视剧作的一个重要艺术手段，它是影视文学的内容要素。
- 2、情节的构成要素：
  - (1) 人物性格的发展，是影视文学情节的核心。
  - (2) 设置好各种矛盾冲突，是影视文学情节的基础。

(3) 巧妙利用悬念、偶然因素等影视编剧技巧, 增加情节设置的多变性。

悬念, 又称悬疑, 是处理情节结构的一种重要手法, 它是指剧情中一切能使观众产生一定程度的不安、紧张、好奇、焦虑和间接的同情的种种戏剧性因素。

3、影片中的矛盾冲突设置有以下几种:

- (1) 个人与时代的矛盾冲突。
- (2) 个人与个人之间、个人与周围具体环境之间的矛盾冲突, 是构成情节的主要部分。
- (3) 人自身内心世界的矛盾冲突。
- (4) 人与自然、人与动物的矛盾冲突。

### 知识点三 关于“反情节”和“非情节化”

- 1、20 世纪 50 年代末至 60 年代初, 西方电影掀起现代主义浪潮, 喊出了“反情节”的口号。
- 2、作为一种创新和尝试, “反情节”和“淡化情节”口号的提出给影视创作与研究增添了新的内涵。但“反情节”和“淡化情节”不可能是影视发展的主潮。

## ◆ 模块三 时空与人物

### 知识点一 时间与空间

- 1、电影通常被认为是时间和空间的艺术。时间和空间是电影构成的两个基本因素。
- 2、影视的时间分为放映时间、银幕时间和心理时间三种形式
  - (1) 放映时间是指电影或电视放映所需要的时间, 也就是影视作品的长度。
  - (2) 银幕时间是指影视作品所描绘的故事发生的过程, 即影视所表现的时间。
  - (3) 心里时间就是观众在观赏影视作品时的心理感受时间, 它最能在时间上体现影视艺术的特色。
- 3、常见在影视作品中对时序的处理方式有顺叙、倒叙、插叙等。
  - (1) 顺叙是影视片中最常见的时序安排。它严格遵循时间的自然流动, 以故事时间的本来的前后顺序来展现事件。
  - (2) 时间倒错在影视中可以分为倒叙和闪回两种形式。倒叙是指叙述者在叙述故事的结果或者关键情节之后, 再来叙述故事的原因或始末的一种叙事时间安排方法。
  - (3) 时间的变形指的是影视作品能把时间跨度很大的事件加以浓缩, 或者把发生在很短时间内的事件加以扩展来渲染气氛和增强艺术效果。
- 4、季节的变化、服饰的更换, 也都是表现时间进程的有效手段。时间的缩小过程, 就是艺术典型化的过程。最能在时间上体现影视特色的是时间的扩展和延长。时间的“扩大”还可以通过高速摄影来实现, 也就是我们平时所说的慢动作。
- 5、空间是影视片中人物活动的场所, 影视的叙事离不开空间的转换, 影视不仅能表现逼真的空间, 还能创造虚拟的空间。时间与空间的组合转换更是具有影视艺术独特的魅力。
- 6、所谓“固定空间”是完全可以打破的。情节的内容不必再被压缩到一个相对集中的空间, 而情节发展的跳跃性就来自于展现和承载情节的空间具有更大的自由性。

### 知识点二 人物

人物要么成为推动剧情的工具, 要么成为故事展示的中心。作为推动剧情的工具, 人物实则是情节的载体。人物一旦成为故事展示的中心, 便立即上升为影视片叙述的第一要素。进行人物形象的塑造, 可以从以下几方面入手:

- (一) 在肖像描写上把好人物的造型第一关。
- (二) 在动作的描绘中刻画人物性格。
- (三) 通过语言表现人物性格、刻画内心情感。

总之, 影视创作必须具有独特的艺术手段, 通过环境、场景、服装、特技等各种手段, 真实而生动地表现人物的外型、行为、语言和心理, 力求塑造出典型环境中的典型人物, 追求达到影视艺术创作的最高境界。



## 第四部分 编剧与改编

影视剧本是指为影视作品拍摄而创作的，以文字形式描述可转变为声画的场景，从而叙述情节、塑造人物和表现主题的文本。

影视剧本可分为两种，一种是文学剧本，另一种是导演根据拍摄需要将文学剧本以镜头为基本单位改写成的工作台本或分镜头剧本。

### ◆ 模块一 剧本的元素

剧本一般的构成要素：主要有时空、人物、情节。

#### 知识点一 时空

##### （一）时间、地点

1、电影、电视是以摄像运动假拟真实时空的艺术。而时间和地点恰恰是视觉形象运动的坐标。

2、影视剧本的每一个场景都是以具体的时间、地点加以划分。关于影视剧本具体时间、地点的设定，我们要注意的是：影视作品播放的时间与其内容所要表现得真实生活时间不可能完全一样。至于地点的转换，更是不能纪实的表现。这就要依赖剧作者对真实时间、地点的择取和拼接，也就是蒙太奇组接。

3、对时间、地点的组接原则主要有以下几点：

##### （1）是否符合影视思维逻辑。

影视思维是一种视觉思维。它通过空间视觉形象的不断变幻来造成时间上的幻觉。影视剧本对时间的要求一般不像对地点那么具体、明确。影视剧本对地点的确定要更加具体、明确。

##### （2）是否有利于情节发展。

影视作品都是通过情节发展来刻画人物、表现主题的。而每一情节发展需要以具体的时空为舞台展开。

##### （3）是否有利于对人物的塑造。

影视以声画方式塑造人物，剧本在选择具体时间、地点时，也要特别注意符合人物的身份、性格，适当的时间、地点将能把人物形象烘托得更突出。

##### （二）情境

##### 1、概念：

所谓的情境，它包括自然环境、社会环境和事件的情势（剧作家为推动剧情发展而设置的特定环境）。

2、影视剧本的环境设置要仿生活化。环境细节真实，大多数是自然环境与人文环境交织在一起。情境的设置，更要求自然，符合生活逻辑。情境设置要具有表现力。

3、近年来，第五代导演秉持着特定的文化审美观，对情境元素的运用登峰造极。

#### 知识点二 人物

##### （一）行为动作

##### 1、概念：

所谓人物动作，是指剧中人为达到一定的目的而进行的一种活动或采取的手段。它主要是指人物有意识的行为，而不仅是形体的活动。

2、动作对电影的是首位的。

（1）首先，回顾电影发展历史，我们看到，正是在技术上产生人物在屏幕上动作都可能性，电影才得以诞生。

（2）其次，从电影的表现方式来看，动作是电影中人物内在思想性格、剧作者创作意图得以表现的基本方式。

3、动作，包括所谓的内部动作和外部动作两方面：

(1) 所谓内部动作,即指人物的心理活动,它包括人的认知活动、情感变化、意志活动等相互渗透、融合在一起的心理活动。

(2) 外部动作则包括人物的形体动作和语言动作。

4、人物内在的知、情、意的变化是产生外在行为举止的原因和依据。内部动作是编剧构思时要先设想好的东西,因其不可视性,通常不直接写入电影剧本,它们直接通过人物对外部动作的形象描写来揭示。

(1) 首先,我们必须为每一个概念、每一种思想的表现寻找到最明确、最生动的动作细节来表现。

(2) 其次,我们应该牢记外在言行是人物内在的思想、性格所引起的,编剧在设计人物动作时,要注意不能零碎、分散,而是围绕着人物的思想性格,设计一套完整的动作体系,把动作当做人物性格在某种情境下出现的总和。

(3) 最后,我们要特别注意用表情动作来刻画人物。

## (二) 人物语言

1、声音推动着电影的成熟,使电影能表现更深的内涵,这就要求电影拍摄前必须有认真的思考、完整而严密的构思。

2、电影中的声音包括了人物语言、音乐、音响等。人物的语言是电影声音中最具影响力的因素。

3、人物语言包括对话、独白、人物画外音等。其中对话是人物语言最主要的部分。

(1) 对话是指两个或两个以上的人之间的谈话。

(2) 独白是指剧中人物的自言自语。

(3) 旁白是指语言不是剧中人的动作产生的反馈行为。

4、剧本中对话写作要注意以下几点要求:

(1) 写对话的基本要求。我们必须充分了解剧中人物的性格特征、身份背景、所处环境,做到什么人说什么话,在什么场合应该怎么说话。

(2) 写对话的功能要求。它必须推动故事向前发展,它必须揭示人物,对话也必须展开人物之间和人物内部的矛盾冲突,以及展现人物的情感状况和性格的独特之处。

(3) 写对话的特别要求。影视剧本中的对话要生动有力,富有潜台词。

## 知识点三 事件

事件是指一系列与人物性格和命运发展有关的事情。情节由人物和事件及相互之间的关系构成。

## ◆ 模块二 剧本的创作

### 知识点一 影视剧本的出现

1、完整意义上的电影剧本要到有声电影问世才出现。到了三四十年代,电影发展进入黄金时代。电影创作的步骤分工更加具体、专门化。电影剧本在创作中的地位基本得到肯定。

2、电影文学剧本在电影的发展过程中逐渐奠定了自己的艺术地位,大部分电影理论家和电影工作者都承认电影剧本是电影拍摄的基础和前提,对影片艺术质量起着至关重要的影响。

### 知识点二 影视剧本的创作过程

#### (一) 题材选择

1、题材的概念:

题材指的是编剧从接触到的大量生活素材中选择、裁剪、加工而成,在作品中具体描写的事件或现象。它是作品中人物、事件、环境的总和。

2、一般选取题材有几个标准:

(1) 选择自己熟悉的题材。

(2) 观众感兴趣的题材。

(3) 选择可视性强的题材。

(4) 选择内涵丰富的题材。

## （二）提炼主题

### 1、概念：

影视剧作的主题是指通过艺术形象所表达出来的剧作中心思想，是剧作者通过对题材的发掘、提炼而得出的思想结晶，是剧作者生活累积、价值观、美学观的集中体现。

### 2、对剧作中的主题表现，剧作者要注意几点：

- （1）主题表达的含蓄。
- （2）主题确定的鲜明、准确。
- （3）主题完成的开放性。

## （三）精心结构

### 1、概念：

剧本结构是指根据剧本的主题和题材风格，理清剧本的内容脉络和线索，安排段落场面的分布和节奏等。

### 2、剧本结构一般可分为内部结构和外部结构：

（1）内部结构是指编剧根据创作目的，将构成形象的各个要素之间的内在联系加以安排整理，使其脉络相连、线索清晰。

内部结构的内容包括：身份、性格及变化、生长环境、与剧中其他人物关系、遭遇事件等，并挖掘这些要素的有机联系。

（2）剧本的外部结构指的就是剧本根据创作目的，安排段落、节奏、场面等。并挖掘这些要素的有机联系。

### 3、决定结构安排的因素有：

- （1）安排结构首先要服从于作品的主题表达。
- （2）其次，结构的安排要能使剧本有适合于内容的叙事节奏。
- （3）最后，结构的安排要符合观众的观赏心理。

4、影视剧本结构主要由开端、发展、高潮、结局组成，有时还会加上序幕和结尾，戏剧式结构强调矛盾冲突，以冲突的开端、加强、激化、爆发、解决来安排剧情发展人物性格，表现主题。

5、影视剧本结构形态较普遍的还有小说式结构、散文式结构、心理式结构等。

- （1）小说式结构指剧本不要求矛盾冲突高度集中，而着力于场面的积累，以此来表现人物心理和感情变化过程。
- （2）散文式结构的电影，它的结构不注重情节的紧张完整。
- （3）心理式结构的电影一般以人物的内心活动为线索构建人物之间的关系和组织情节。

## ◆ 模块三 剧本的改编

### 知识点一 影视改编的历史

#### 1、概念：

影视改编，指按照影视艺术的特殊美学要求和表达方式，将其它体裁的文艺作品改写为电影、电视剧作。

2、我国第一部电影《定军山》是直接根据同名京剧的几个片段拍摄而来的。

3、世界上第一部电视剧《口含鲜花的勇士》与我国第一部电视剧《一口菜饼子》都是改编的。

4、影视剧本艺术发展的时间较短，向其它经营已久、资源丰富的姐妹艺术汲取丰富资源，极大丰富了创作，并推使影视剧本的创作学长避短，尽快地成熟起来。

### 知识点二 影响改编的因素

#### （一）改编者的思想和素质

改编者的生活体验、文学素质及影视艺术修养都代表了改编者的实力。改编者的生活体验是改编的先决条件。一个改编者总会遇到他不熟悉的生活描写，尤其在历史题材里，要做到“描写的真实性”和“历史的具体性”是相当困难的。这时，我们除了要调动已有的生活积累去理解历史真实以外，不断充实丰富自己的历史知识和文化素质就显得尤为重要。另外，改编者的文化涵养也决定了其对原著的理解力。改编者的影视艺术修养——影视思维和用影视形式表达能力是改编成功的必要条件。

#### （二）改编观念的异同——忠实性与创造性。

改编的忠实性与创造性是兼而有之的，重点在于如何遵循忠实原著，又发挥改编者的创造力。

### （三）改编的集体性与大众性

#### 1、对改编的认识

（1）从影视观赏角度来看，改编还要充分考虑到接受者的审美水平和趋势。

（2）从投资方面看，一个剧本能否为大众所接受，从而带来经济效益，是投资方关注的重点。

2、影视作品有别于小说等文艺作品的一个主要特点在于：影视作品的欣赏是开放型、大众化的。

### （四）原作的形态

1、戏剧和小说是影视改编做主要的两大源泉。

2、原作的形态对改编的可行性影响相当明显，一般而言有：

（1）较高的审美价值和大众关注的主题。

（2）故事性强。

（3）性格鲜明，有个性特征的人物。

（4）具有较强的画面感受和运动感受的作品更适合于改编，改编的成功率较高。

3、小说和影视剧作都是叙事性的作品，它们之间存在改变的基础：

（1）它们都在作品提供的时间内讲述一个故事。

（2）都以人物、环境、事件作为主要的情节因素。

（3）都要塑造鲜明、生动的人物形象。

（4）影视剧作与小说都是使用文字来表述的。

4、小说和影视毕竟是两种不同的艺术，他们的艺术创作遵循着不同的规律：

（1）小说直接以文字为叙事媒介来表情达意；影视剧作的文字叙述却只是用来对镜头“模声拟画”，通过声画镜头来抒发情意。

（2）就表达方式而言，小说以文字塑造形象，而这种形象的完成依赖于人的想象和概括思维来完成，因此具有模糊性；同时，这种形象的完成是在时间的流程中进行的，不存在空间的具体性，是线性的。而影视叙事以视听画面直接作用了人的感官，并对感官印象加以综合、概括，其形象具体清晰。

（3）就接受方式而言，小说是以个体阅读为基础的，在阅读过程中可以不断停顿、回溯、重复阅读；而影视采用一次性的、大众化的观赏方式。

5、漫画改变趋向的发生

（1）一方面是因为漫画与影视的共同性。

（2）另一方面，随着漫画自身的文化品位提高，表现范围的扩大和内涵的加深，导致漫画影响力的日趋增强，这也促使是影视创作者把眼光投到漫画身上。

## 知识点三 改编的方法

### （一）浓缩

改编者抓住与主题紧密有关联的人物事件，以主人公的思想脉络为贯穿线，对原作删繁就简，砍削枝节，以适应影视结构单纯、简洁、明快特点。

### （二）节选

改编者根据自己的创作需要，从原作中节选部分相对完整的情节、人物，改写为影视剧作。

### （三）取材

从某一作品中截取部分情节，加以扩充；或者从某一作品中得到某种启示；构思在保持主题完整的前提下，保留其中的一些人物、情境，这种改编方式叫取材。

### （四）挪移

指以容量与影视相近的文艺作品为改编对象，对原作的人物、情节、主题稍加挪移，即可完成。

### （五）自由合并

指改编者将两部作品或几部作品合而为一，以表达作者的思想意图。

## 第五部分 表演与演员

影视作为一门“第七艺术”，它往往通过生动曲折的情节刻画性格鲜明感人至深的人物形象。艺术创作都以描绘和反映人为主，正如文艺复兴时期的艺术大师米开朗基罗所说，对人的关注是所有艺术表现的重心。

### ◆ 模块一 表演的演变和影视表演

- 1、表演，按照字面的解释，表就是表象、表现，演就是不断变化、演变。合成起来就是说在一则演出当中演员通过时空的转换演变把情节或技艺表现出来。
- 2、世界上最早的演员应起源于远古时代的巫。祭礼仪式演变成了戏剧，祭司也演变成了演员。唐代自安史之乱以后，优伶发展而成的是参军戏。清末民初，文明戏传入中国，使表演进入到了以话剧表演为中心的时代，这个阶段的表演有人称之为“人表现人的阶段”。影视时代的到来使表演步入了人饰演人的阶段。
- 3、在“演人”这点上话剧和影视表演获得共同性，但影视表演还是有别于话剧表演，话剧表演的物质基础是舞台，它必然受制于舞台的局限。
- 4、影视表演演的是人，表现的是人的七情六欲，喜怒哀乐，在屏幕上创造的是角色，追求的是生活化的真实，它绝不允许暴露出表演者的自我痕迹，所以它要求演员与角色之间要水乳交融。
- 5、影视表演使表演相对独立起来，虽然它和杂技、舞蹈等表演有展现技艺的共同性，可归入到表演艺术范畴里面，但影视表演因为有自己的形态、内容、创造技巧以及美学追求的个性，它又不同于杂技、戏曲等表演，它是表演艺术成为独立艺术的一个标志。

### ◆ 模块二 影视、戏剧表演的同和异

#### 知识点一 影视和戏剧表演的相同性

在戏剧表演历史上，一直存在着以法兰西戏剧演员哥格兰为代表的“表现派”和以前苏联戏剧导演、表演艺术家斯坦尼夫拉夫斯基为代表的“体验派”之争。

- 1、影视和戏剧表演的相同性：
  - (1) 不管是戏剧表演还是影视表演，它们的核心都是演员与角色之间的矛盾与统一；
  - (2) 戏剧和影视表演为了做到“化身成角色”而去体验之外，在表演时还需遵循体现的规律；
  - (3) 戏剧和影视表演中演员始终过着双重生活，存在着双重身份，一是作为演员本身的自我身份，一是作为人物存在的角色身份；
  - (4) 从体验与体现的表演理论体系我们知道影视和戏剧表演的共同性在于安排好角色与演员的关系，其实也就是表演时的被动与主动的关系。
  - (5) 影视和戏剧表演除了演员对角色可进行再创作之外，它们表演的工具材料都是演员的形体：包括演员的脸、五官、四肢和思想、情感等。

#### 知识点二 影视和戏剧表演的差异性

影视和戏剧表演的差异性：

- (1) 第一，表演的生活化、逼真性与夸张化、写意性之别。
- (2) 第二，表演的无序、不连贯与连续、有顺序的不同。
- (3) 第三，表演的对象不同。
- (4) 第四，摄影、剪辑制约下的表演和舞台现场表演的区别。

### ◆ 模块三 影视演员的类别

### 知识点一 类型演员

#### 1、概念：

类型演员一般是根据自己的形象与气质的特点专门扮演某一类型角色的演员，其中也包含特型演员。

2、类型演员最早出现在好莱坞的明星演员中，它是在好莱坞的类型电影及当时的制片厂制度基础上产生的。

3、类型演员在塑造角色时一般只借助其本人自身的优势，角色的性格也缺少变化，比较固定单一，但这并不是说不需要创作和变化。他同样也要根据人物性格及观众心理和期盼情绪不断进行修改，创作出观众喜闻乐见的人物形象。

### 知识点二 本色演员

#### 1、概念：

本色演员是运用自己的先天条件和素质、气质、风度，尽可能保持自身魅力去塑造与自己相近角色的这类演员。

所谓角色进入演员，就是让角色去寻找演员，而不是由演员去适应角色。

2、由于角色和演员之间的相似性，本色演员在表演时重在体验，充分调动自己以往的生活经验，唤起自己的情感记忆去塑造人物形象。

### 知识点三 性格演员

#### 1、概念：

性格演员是指善于运用表演技巧来塑造各种不同性格的人物形象，善于挖掘角色色彩特征的演员。

2、一般来说，性格演员相比本色演员，更需要高超的演技、深厚的文化底蕴和丰富的生活功底——敏锐的观察力和形象记忆能力——并且是一个勇于突破自己、敢于自我开拓之人。

3、划分三种类别的演员，只能从某一角度的细分，它们之间并没有不可逾越的界限，没有绝对的类型演员、本色演员和性格演员。任何一种类型的演员都要表演和创作，只不过类型演员和本色演员的表演相对性格演员较为狭小；而对本色演员与性格演员的区分，目前也一直存在争议。重要的是实实在在的令人赞叹的表演，其余的都无关宏旨。

## 第六部分 导演与风格

导演是影片的创造者，他先要在构思阶段考虑整部影片，包括选择剧本和演员，他还要对演员的表演和镜头的运动作出指导，并参与剪辑工作。

场面调度是影视艺术创作最常用的表现手段之一，而细节和节奏的运用也是导演表达自己风格的重要手段。

### ◆ 模块一 导演的地位和作用

#### 知识点一 影视创作以导演为中心

1、我国著名电影理论家郑洞天曾著文讲过，导演中心地位的确立，一方面是历史原因，更重要的则是电影的本性决定的。

2、电影并不是一开始就有导演，卢米埃尔兄弟向世界展示他们的新发明时，电影只不过被当作一种杂耍，尽管它很快传遍了世界。后来梅里埃把戏剧引进了电影，后人把他称为第一个电影导演。

3、1907年美国的格里菲斯，发现并开始运用蒙太奇，后来，爱森斯坦在他的基础上创立了蒙太奇理论，这标志着电影艺术的独立。

4、电影艺术中导演中心地位的确立，是与电影艺术最终确立后的特性分不开的，那就是电影对场面调度和蒙太奇这两种极为重要的表现手段的依赖。在这方面电影和电视剧有相似的特点，另外，影视艺术的综合性也需要一个创作中心来保持风格的统一。

5、所谓综合指的是杂而为一：各门其它的艺术必须放弃自己独立的个性，成为影视这个新的艺术门类的有机组成部分。

## 知识点二 导演风格的实现

1、影响导演风格形成的因素很多，美国著名电影理论家波布克曾把这些因素概括为：

- (1) 题材的选择；
- (2) 剧本结构；
- (3) 画面；
- (4) 演员表演；
- (5) 剪辑；
- (6) 辅助元素的运用。

这六个方面包括了影视创作的三个阶段：导演构思阶段、实拍阶段和后期制作阶段。

2、导演和剧本一般有三种关系：

- (1) 一是导演直接创作剧本；
- (2) 二是编导合作，导演也是编剧之一；
- (3) 三是有编剧有导演，导演在剧本的基础上再创作。

## ◆ 模块二 场面调度

在影视艺术中，场面调度指的是导演对画框内的事务的安排：它有着比在舞台艺术中更加丰富的沿线外延，除了演员位置的变化来，它还包括镜头调度以及两者的有机结合。

### 知识点一 何谓场面调度

#### (一) 演员调度

1、导演通过演员的运动方向，所处的位置的变动，以及演员与演员之间的动态变化，进行演员的调度。

2、演员调度基本上有下列几种形式：

- (1) 横向调度。指人物从左向右或从右向左走动和变换位置。
- (2) 纵向调度。指人物由前向后或由后向前走动和变换位置。
- (3) 斜向调度。指人物由左后向右前或由右后向左前斜向运动。
- (4) 上下调度。指人物由高处向低处或由低处向高处走动和变换位置。
- (5) 环形调度。人物在摄影机前做环形运动，这种运动比较特殊，常常内含一种隐喻。
- (6) 不定形调度。在摄影机前，人物做没有规律的位置变动。
- (7) 综合调度。

#### (二) 镜头调度

镜头调度即是对摄影机的调度。导演运用摄影机的移动或焦距的变化，以及方位和角度的变化，来获得不同景别和造型的画面，用于展示人物运动、环境气氛以及人与人之间的交流，人与环境之间的关系变化的情景。

##### (1) 摄影机的移动

这里摄影机的移动，只是指摄影机外部的物理移动。它一般包括推、拉、摇、移、跟五种主要的运动方式。

##### (2) 摄影机内部的运动

主要是指变焦镜头的运用。从焦点到透镜中心的距离被称为焦距。焦距的长短直接决定了镜头的视野、景深和透视关系。

变焦镜头是指通过镜头焦距的变化来改变被摄对象与镜头的距离的镜头。

##### (3) 摄影机的角度

摄影机角度的选择也是摄影机介入影视艺术创作的一个重要方面，同样，也是导演利用对摄影机角度的控制，展现自己风格的一个重要手段。

##### (4) 摄影机与对象的距离

在影视拍摄中,被摄对象与摄影机的距离的远近也会造成画面内容及视野大小的不同,即景别的不同。

## 知识点二 场面调度的类型

场面调度可以分为以下几种:

### (1) 纵深场面调度

纵深场面调度是最普通最常见的调度类型。导演通过演员或者摄影机的运动,利用一个镜头内的景别、构图、光影、色彩、环境气氛、人物运动等造型因素的变化,来加强导演赋予这个镜头的思想内涵和叙事功能。

### (2) 重复性场面调度

重复性场面调度,一般是指重复出现两次或多次相同或相似的演员调度和镜头调度。

### (3) 对比性场面调度

对比性场面调度是指常常通过不同的事件或形象,以鲜明对立的方式加以对照、比较,可以使对比的双方或一方的特征更为突出。

### (4) 象征性场面调度

导演运用象征性场面调度,主要是为了把自己对生活的哲理思考化为一个具体的形象,或者隐在现象的后面,让观众去体会。

## 知识点三 场面调度的作用与导演风格的关系

场面调度的基本原理是,影视叙事是构成场面调度的缘由,场面调度是完成影视叙事的有力手段。摄影机的加入给影视艺术带来了高度的纪实性,但是以某种客观现实观念来限制影视艺术,那只有会使场面调度变得极为贫乏。

场面调度在影响导演风格方面具有重要意义。导演通过场面调度不仅能够刻画人物性格,描绘人物心理;还可以通过场面调度来渲染环境气氛,表达特定的哲理和意境。任何一个聪明的导演都不会放弃对场面调度的使用。

## ◆ 模块三 细节与节奏

### 知识点一 细节

#### (一) 细节的含义

#### 1、细节的概念:

所谓细节,实际上是指影视作品中的某种能够集中反映事物本质特征、揭示作品内涵的“特写”,这里的特写不仅是指特写镜头,更是指影视作品对特定信息元素的着意刻画和突出表达。

#### 2、影视作品中的细节主要包括两方面:

##### (1) 人的细节描写

##### (2) 物的细节描写

#### (二) 导演运用细节

细节在影视作品中具有重要意义,它可以作用于故事的情节结构,推动故事向前发展;揭示人物的心理活动,刻画人物性格。它可以借助抒情,传达一种情绪或情感。它还可以通过强调,让观众思考,表达导演的人生哲学。

优秀的导演从来都不会放弃对细节的运用,他们都十分重视,并且很小心地运用细节,在观众喜欢和表达自己之间寻求一种良好的平衡。

### 知识点二 节奏

节奏的概念:音响运动的轻重缓急形成节奏,其中拍子的强弱或长短交替出现合乎规律,节奏为旋律的骨干,也是乐曲结构的基本因素。

影视节奏的形式,国内常常把它分为:

#### (1) 视觉节奏和听觉节奏(或者说是画面节奏和音响节奏);

#### (2) 内部结构和外部节奏(或者说是情绪节奏和动作节奏);

#### (3) 简单节奏和复杂节奏;



#### (4) 整体节奏和具体节奏。

##### (一) 内部节奏

1、内部节奏其实就是影视作品所反映的事实本身所具有的节奏，它是有情节和事件发展的内部矛盾和人物的内心情绪的起伏等因素而产生的。我们强调的内部节奏是指拍摄到的画面本身所具有的节奏。

2、内部节奏是由内在紧张关系造成的，紧张关系是由冲突和情绪造成的，它使观众产生某种期待，从而形成内在心理结构，外部运动上的慢节奏与心理感觉上的快节奏的统一。

3、节奏对于演员的表演意义：

(1) 演员的表演，首先是现实中人的生活过程的再现；

(2) 节奏具有形式意义。

##### (二) 镜头运动形成的节奏

1、镜头的运动既包括镜头的推、拉、摇、移、跟等镜头外部的运动，也包括镜头内部焦距的调整。

2、运动摄影的特点突出表现在一个镜头中场景的更换、景别的变化。摄影机运动速度的快慢与运动方向的上下左右高低的变化，运动方式的变化都会产生不同的视觉节奏感，即使是静止对象，随着摄影机的运动，人物与景物的关系、景物结构、光线条件，人物景别等都会产生明显的变化，运用这种复杂多样的变化，可以创造出不同的视觉节奏。

##### (三) 镜头剪辑形式的节奏

1、剪辑是影视作品节奏的重要形成方式。镜头转换速率的快慢构成剪辑率。在单位时间内镜头转换的越快，剪辑率越高，也就是一般采用的镜头都较短，节奏也就越快。

2、通过改变镜头拍摄时的速度来制作快镜头和慢镜头来形成特殊的节奏。

3、节奏的产生实际上是一种综合。内部节奏和由镜头的运动与剪辑造成的外部节奏一起构成作品的总节奏。

4、节奏非常重要，影视艺术价值的关键，作者必须在剧情或主题所提供的感情上，寻找不同因素来确定每张画面的运动所持有的价值，节奏对于影视艺术的作用主要体现在两个方面：

(1) 一是推动情节发展；

(2) 一是引起观众情绪上的起伏。

## 第七部分 策划与营销

### ◆ 模块一 影视策划

策划的概念：策划是一种程序，指的是依据目前掌握的有关信息，判断事物未来变化的趋势，确定可能实现的目标，以此来设计、选择能产生最佳效果的资源配置与行动方式，进而形成正确决策和实施方案，并努力保障目标实现的进程。

#### 知识点一 关于影视策划人：“策划人以智慧求生存”

策划活动是人类高智慧的行为、影视策划人就是影视策划时代的智者。“干虑”是影视策划人的特点。

干影视策划首先要有丰富的影视经验，对影视各种技术功能及拍摄技巧的运用，有着深刻的了解。还要有丰富的想象力、理解力、逻辑推理能力、不断创新的素质和深厚的知识内涵。

一个策划人应该具备以下一些素质：

(一) 很强的政治敏感性和高度的社会责任感

电视策划人所策划的节目通过电视传播，一方面传播信息，另一方面，则是党的路线、方针、政策的反映和体现。

(二) 广博的学识

1、影视管理学知识。

2、市场学知识。

- 3、产权知识。
- 4、品牌知识。
- 5、市场调查知识。
- 6、市场营销学知识。
- 7、广告学知识。
- 8、公共关系知识。

### （三）策划实践经验

对策划人而言，策划经验的积累是非常重要的。策划经验首先是指策划人的电影电视从业经验，策划人对电影电视的熟悉和了解程度是搞好策划工作的重要基础。策划经验还表现为策划人的市场经验。直接的策划经验，来自于策划人的策划实践。

### （四）创新意识和创新能力

创新力意味着创新、开拓，展现出全新的世界。

### （五）灵活的社交能力

策划人的社交能力，首先体现为策划人是否以一种开放式的心态和行为与社会接触，形成自己的社会交际圈，并从中获得大量的策划资源。

策划人的社交能力还体现在他们充满机敏和智慧的语言交流表达上。

## 知识点二 影视策划的程序

影视策划是一项系统性工程，它也是一种程序，策划过程中每一步都有明确的目的和要求。按照一定的科学的程序进行策划，是策划成功的必要条件。

电视节目策划的程序一般包括立项、创意、设计、实施、总结五个主要环节或步骤。

### （一）立项

作为立项，这一策划前期工作要做两件事：一是确定目标，二是调查研究。

#### 1、确定目标

策划的目标也就是策划的必要性，它确定策划的意义和期望值。

策划目标的确定取决于：

- （1）上级下达的指令性任务；
- （2）上级根据形势需要给予的指导性指示；
- （3）策划人在搜索信息的基础上，根据形势需要和观众需要的策划目标。

#### 2、调查研究

调查研究包括三个方面：研究观众、研究对手和研究自己。

（1）研究观众包括了解当时的观众需求，一般观众的心理和特定观众的特点。在决定制作一部影视作品之前，要对市场需求进行理性分析，我们应该在媒介市场调查的前提下做出准确的受众定位、功能定位、市场定位和节目定位。

（2）研究竞争对手的具体办法是进行“强弱势”分析。即对对手的市场定位、资源配置、公共印象，以及综合整体能力做详尽分析，找出其优势和劣势所在，进而制定相应的战竞争战略。

（3）竞争也要认识自己，所谓“知己知彼，百战不殆”。首先必须从设备、资金、人员、频道时间等方面对自己所处的条件和特点，也就是对于自己自身的实力，有着全面清醒的认识。

自身信息是指策划主体各组成要素及结构现状等有关信息。对影视策划来说，主要包括：人才资源信息、资料储存信息、技术条件信息、管理运作信息等。

### （二）创意

在经过确定目标、调查研究等大量前期准备工作之后，就可以进入策划过程的核心部分——创意。创意包括两大部分内容：基本构思和选择策略。

#### 1、基本构思

概念：基本构想就是在确定策划目标和任务后，在搜集和加工大量信息的基础上，激励策划人在创造性思维，形成一整套独特而崭新的基本思路 and 具体想法。

基本构思过程需要强调的三点是：

- (1) 一是要最大限度地采取多种形式、手段和方法激活策划人的创造性思维；
- (2) 二是要明确策划的价值取向，说白了就是这个策划的目的意义，有所侧重，有所取舍，任何策划都有一个恰当的期望值，这就是策划的定位。
- (3) 三是要有一定的预见性，任何策划都是关于未来的我设想。

## 2、选择策略

在选择策略的过程中要注意的两点：找准“卖点”；找准“定位”。

### (1) 找准“卖点”

所谓影视节目的“卖点”，就是说这一点是该节目自身具备，又能符合观众需要，而且其它节目存在空白；或者其它节目即使具备，也没有较强竞争力；或者其它节目即使同样具备，但还未能显现出来，成为一个突出的特点。

### (2) 找准“定位”

定位源于竞争。定位的第一法则是——绝对不能和强大的对手进行正面竞争。定位的第二法则是：宁可放弃品牌延伸，也不能使名牌产品的定位受到任何冲击。

所谓“品牌延伸”是指品牌拥有者利用原有品牌的市场知名度，开发同名或类似名的系列产品的营销策略。

## (三) 设计

节目策划方案设计通常包括两部分：编制方案和讨论审定，前者解决“操作性问题”，后者解决“可行性问题”。

### 1、编制方案

编制影视节目策划的方案就是把整个影视节目策划的构思用文字和图表确定并表述出来，形成一份可操作的“施工图纸”。

策划书写作的内容大致可以分为六个部分：目的意义、内容形式、组织机构、实施程序、经费预算和效果预测。

策划书的构成要素归纳为：

- (1) What (什么) —— 策划的目的、内容；
- (2) Who (谁) —— 策划牵涉的组织和人员；
- (3) Where (何处) —— 策划实施地点；
- (4) When (何时) —— 策划实施动机；
- (5) Why (为什么) —— 策划的缘由；
- (6) How (如何) —— 策划的方法和实施形式；
- (7) How much (多少) —— 策划的预算；
- (8) Effect (效果) —— 策划结果的预测。

### 2、讨论审定

讨论审定即通过论证决定取舍，通过审查进行修改，最终达到最优化和完成审批程序。可行性论证要做如下几方面的工作：

- (1) 对目标系统进行分析。
- (2) 对限制因素进行分析。
- (3) 对潜在问题进行分析。
- (4) 对预期效果进行评估。
- (5) 节目的方案经过充分论证后，还要经过主管领导的审核和批准。

### (四) 实施

策划的完成就是一个计划过程的终结和一个实施过程的开始。实施又是策划的延续，是策划的“物化”过程，是整个节目策划的一个部分。

### (五) 总结

总结阶段的三方面工作是：

#### 1、信息反馈

电视收视率、电视观众满意度、专家评价、领导者评价,是我国现阶段评价电视节目、栏目、电视台整体的基本评价标准。

## 2、总结与研究

全面评估和及时总结一个策划的得失,对于提高整个影视策划水平是大有裨益的。

## 3、拓展增值

如果一个节目策划做得十分成功,可以给这个策划增加附加值和连锁效应,带来更大的社会效益和经济效益。

# ◆ 模块二 影视营销

## 知识点一 影视走向市场的必然性

- 1、电影电视是一门面向大众的综合艺术,也是一种特别的文化商品。
- 2、中国社会主义市场经济已经确立。市场机制成为社会资源配置的基础性机制,它要求一切社会经济活动都必须通过市场。影视节目本身的商品属性,其价值和使用价值的实现都是通过市场进行的。至于非商品性的新闻节目,其经营活动也必须通过市场。
- 3、市场经济下的竞争规律,也要求电视产业各部门必须走向市场。竞争是商品经济的普遍规律。由此引发的竞争不仅体现在电视产业部门内部,而且还表现在信息产业群之间。
- 4、在这种竞争对手林立的情况下,迫使电影电视节目必须走向市场、占领市场,这是求得生存的根本条件,也是唯一条件。作为市场经济时代的一种有效挣钱手段,电影的商业意义不被考虑,是不可思议的,也是市场经济的总体格局不相称的。

## 知识点二 影视作品/节目营销

市场营销是指营销者通过市场机制的作用实现经营销售活动的全过程。

### (一) 影视作品/节目营销活动的特殊性

- 1、影视知识产品具有鲜明的商品属性,具有价值和使用价值。
- 2、电视知识产品的特殊性,决定了电视知识产品的营销活动既要重视其经济效益,又要重视其社会效益,并能够正确处理其经济效益与社会效益的关系,把宏观控制与微观搞活科学地结合起来。

### (二) 影视作品/节目价格

- 1、价格是商品价值的货币表现。商品价值是由生产商品所耗费的社会必要劳动时间决定的。
- 2、为了保证影视作品/节目价格的合理性,可采用以下定价策略:
  - (1) 价格调整机会策略;一般应考虑下列因素:①市场情况;②需求弹性;③受众心理状况。
  - (2) 折扣价格策略;
  - (3) 声望价格策略;
  - (4) 投资回报率取向价格策略。
- 3、制定票价主要依据四大因素:
  - (1) 第一,影片的质量;
  - (2) 第二,影院自身的硬件水平;
  - (3) 第三,周围地域性消费水平;
  - (4) 第四,周边影院的执行票价。

### (三) 影视作品/节目的销售

- 1、电视节目的销售渠道大致可分为两类:
  - (1) 一是直接销售渠道,即电视节目的生产者直接向电视台或受众销售或者由电视台直接向广告主出售时间段、频道及向其他顾客推销电视节目。
  - (2) 二是间接销售渠道,即借助代理商、经销商等实现电视节目的供需结合。
- 2、电视节目销售阶段一般采取以下五种形式:
  - (1) 以贴片广告的形式实现电视节目的销售。
  - (2) 以契约的方式合办具有特殊内容的电视节目。

- (3) 以出售时间段的方式实现电视节目的销售。
- (4) 以交易会的形式直接销售电视节目。
- (5) 以出售频道资源的方式实现电视节目的交易。

#### (四) 影视营销的策略

1、市场营销策略是经营者为了实现经营战略,针对外部环境的变化所采取的对策。其核心在于“可行性”和“效果性”。

2、所谓影视促销,指的是影业企业运用人员或非人员方式,向观众提供影视片发行和放映信息,帮助观众了解影片,以引起观众对于某一影片的相关服务的关注和兴趣,激发其观看欲望,从而产生观看行为的一种营销活动。

3、电影促销的方式有两类:一是人员促销,一是非人员促销。

4、电影促销的目标:

- (1) 一是帮助观众了解制片商的电影产品及有关服务;
- (2) 二是使观众对制片商的电影产品及有关服务产生好感,从而有助于树立好的企业形象。

5、电影促销的过程:

电影促销就是向观众传递制片商影片信息、传递制片商制片发行动态信息的一项信息传播活动,它是影片生产企业、发行放映商与广大观众之间的一项影片产品信息的沟通活动。

6、电影促销的作用:

- (1) 通过影片介绍、影评等方式传递影讯信息,指导消费;
- (2) 刺激观众需要,提高卖座率;
- (3) 宣传影片的特色和优势,促使观众对所宣传的影片产生偏好;
- (4) 建立品牌形象,增加票房收入。

#### (五) 影视作品/节目经营原则

为保证影视节目经营活动的顺利进行,在其经营过程中应该坚持一下几个原则:

- 1、坚持社会效益与经济效益相结合的原则,并把社会效益放在首位。
- 2、坚持竞争原则。
- 3、坚持适应受众需求的原则。

所谓适应受众需要包含两层含义:

- (1) 其一,在节目的内容上,要安排那些受众喜闻乐见的节目,能反映群众生活的节目,即贴近群众、贴近生活、贴近实际的节目;
- (2) 其二,在节目编排的时间上,要注重受众的兴趣、需要和可能,即根据受众的作息时间来编排节目。

4、坚持节目编排的“动态”性原则

(1) 其一,受众的需求是受经济社会因素影响的,由于社会经济的发展,受众的需求也必然会发生变化,因此节目编排就需要调整。

(2) 其二,电视台的节目强弱是不相同的,这就存在着“汰弱留强”的问题,这种变化本身就说明了电视节目安排的“动态”性,切忌“静态”性节目的长期存在。

5、坚持节目编排创新的原则

### 知识点三 影视作品/节目制作管理体制

#### (一) “制片人制”和“制片人”

1、“制片人制”源自20世纪20年代的美国,形成气候是在40年代末的世界影都好莱坞。

2、《独立制片》中,关于“独立制片人”的定义是:“从纯理论上讲,独立影片制片人应是这样的一个人,他有某部影片的构思,他在影片制片统筹措资金,在影片拍摄过程中,他拥有某个实际上的创作控制权,并最终组织销售和发行。”

3、中国电视制作人制形成于20世纪80年代中期,发端于电视剧生产领域。

#### (二) 制片人的角色定位

1、制片人是节目的核心。

- (1) 作为制片人,要始终保持清醒,设计出长期、中期和近期的报道方案、选题,使之系列化、立体化。

(2) 二是题材选择的把关者和节目质量的责任者。

(3) 三是采编人员的协调者和影视业务的指导者。

(三) 制片人的素质

1、制片人必须具备以下素质：

(1) 第一，制片人必须具有很高水平的执行政策能力。

(2) 第二，制片人应该是影视节目制作过程的“通才”。

(3) 第三，制片人应该懂得做人的工作，善于调动包括导演在内的全体摄制组成员的积极性和创造性。

(4) 第四，制片人应该懂得市场经济的基本理论。

(5) 第五，制片人必须具有高水平的聚财能力和用才能力。

经费的来源渠道：一是财政拨款或主管部门拨款；二是自筹资金。

(6) 第六，制片人必须具有准确地把握受众心理活动规律的能力。

(7) 第七，制片人必须具有较强的自我推销意识。

所谓自我推销意识，就是指自我宣传意识。

(8) 第八，制片人必须具有较强的公关能力。

(9) 第九，制片人必须具有全方位的法律意识。

(10) 第十，制片人必须具有坚定的爱国思想和强烈的祖国意识。

(四) “制片人制”的实行效果

现行的制片人制将人权部分地赋予制片人，由其依据栏目实际核算用人数量和结构，避免了人浮于事的人力资源浪费现象。制片人制是一种“面对面”的管理，这样的机制既能促进制片人领导能力和业务素质的不断提高和成熟，又能激发一线节目制作人员的创造力，以积极的态度挖掘新题材，深化节目内涵，创造新形式。

## 第八部分 类型与叙事

在世界电影发展史上，一般把电影的叙述分为以好莱坞为代表的类型片和欧洲“作家”电影为代表的艺术片两种样式。

模仿具有 3 个基本元素：

(1) 一是公式化的情节；

(2) 二是定型化的人物；

(3) 三是图解式的视觉形象。

类型片作为一种公式化的创作，“作家”电影，作为一种电影人的个人发现，在某种意义上都是电影创作的极端倾向，都不能代表电影创作的主流。诞生于现代工业社会的电影，客观上兼具商品性和艺术性两重特性。一方面，电影的发展与现代工业技术的发展密切相关，电影的制作、发行和接受都需要相当的资金投入，这客观上决定了电影首先应该被视为一种商品，电影的制作在最大限度上应该是一种类型化制作。另一方面，电影所表现的是人类的情感，这种情感要打动人，就必须具有审美功能。

电影艺术成熟的一种标志，必然存在着特定的叙述范式，它作为一种先在的叙述模式，规范着电影人本人乃至后来者的创作与制作；虽然杰出的电影艺术家确实能够打败或超越先前为人们所遵循的叙述范式，但从世界电影的发展来看，这种打破和超越总是对先前叙事叙述范式的参照下进行的，而且这种打破有超越在获得人们认可后，同样摆脱不了成为新的叙述范式的宿命。

### ◆ 模块一 西部的百年传奇

#### 知识点一 集体理想的仪式化

在世界电影史上，提到美国好莱坞影片，首先就必须提到美国西部片。西部片表现的是 19 世纪后半叶的美国西部历史，牛仔、左轮枪、歹徒、警长、马匹、仙人掌、酒馆、小镇、荒漠、蓬车、印第安人等成为西部片不

可或缺的叙事代码。

托马斯·沙兹指出：“类型片把集体理想仪式化的首要戏剧化工具就是类型化的英雄人物——即为动作或主导文化态度提供一个聚焦点的中心人物或若干人物。

## 知识点二 不可饶恕的十字架

《与狼共舞》这种对传统西部片采取颠覆与反叛的叙述立场，有着深刻的社会文化背景。随着西部拓荒的大功告成和原始西部的消失，那些依赖自然为生的印第安人也已处于绝种的边缘，美国人在享受西部繁华的生活的同时，终于有可能对当年的西部拓荒史进行一番重新的审视与反思。《与狼共舞》这部影片被誉为“一部不落俗套的史诗般的西部片”。

1993年，由伊斯特伍德拍摄的《不可饶恕》，揭示了美国西部世界实质只是一个弱肉强食的阴暗世界，是一个充斥着枪战与谋杀的暴力世界，即使那些举着正义和秩序旗帜的实践着美国西征历史的人们，其自身因背负着不可摆脱的罪孽和厄运，而在道德与伦理上都负载了不可饶恕的十字架。

## ◆ 模块二 战争的硝烟风云

### 知识点一 自由的向往与追求

战争片在所有影片叙述范式中最具意识形态色彩。在世界电影史上被公认为是最具影响力、最伟大的电影大师爱森斯坦的代表作《战舰波将金号》，其中著名的片段为“敖德萨阶梯”。

《攻克柏林》、《莫斯科保卫战》、《斯大林格勒保卫战》被统称为“解放三部曲”。

梅尔·吉布森《勇敢的心》塑造的是13世纪苏格兰民族英雄威廉·华莱士；斯蒂文·斯皮尔伯格的《辛德勒的名单》是以黑白摄影为主调的纪录片式的拍摄手法，在深刻的揭露了二战期间德国法西斯屠杀犹太人恐怖罪行的同时，叙述德国企业家奥斯卡·辛德勒在人性触动和激活下，超越了其意识形态的阶级属性，不顾个人安危，保护1200名犹太人免受法西斯屠杀；《拯救大兵瑞恩》讲述为了抚慰接连3次失去儿子的母亲的心，8个战士在激烈的战火中踏上寻找拯救他最后一个儿子的征程。

### 知识点二 人性的呼唤与回归

战争题材的影片为了挖掘人性的深度，有意将战争与爱情并置，使得人性中最美丽、最诗意的一面与最丑陋、最狰狞的一面相互碰撞，形成强烈的戏剧效果。

1956年由苏俄导演格里高里·丘赫莱依执导的电影《第四十一》，被奉为50年代下半期“苏联新浪潮”电影之圭臬。

1959年由阿伦·雷乃执导的电影《广岛之恋》作为典型的“左岸派”作家电影的产物，以一种明显的意识流风格和象征意味诠释着战争语境中的爱情悲剧。

一方面，由于战争本身的不可预测性和残酷性，影片对乱世中爱情的叙述，自然也就具有日常生活中所不能有的哀婉与伤感的基调，那影片平添一种哀感顽艳、回肠荡气的艺术魅力。另一方面由于爱情本身意味着对人性恶的一种超越，因此爱情在战争中的磨难与毁灭，就不仅是个人的灾难，而且成为人类的一种灾难。

### 知识点三 走向疯狂的杀人机器

20世纪70年代末，好莱坞开始涌现了一大批反思二战特别是越战的影片。给美国带来5万5千官兵尸骨和大量的残废老兵而最终还是不得不使其灰溜溜退出西贡的战争，终于使得这些战争片在不同程度上走出传统好莱坞的局限，而具有了一种超越意识形态的批判力量。

《生于七月四日》叙述的是理想幻灭后一个越战英雄沦为小丑的故事；《野战排》以19岁的新兵克里斯·泰勒给祖母写信为线索，叙述了在尔虞我诈、自相残杀的战场上，他原先的爱国主义激情终于走向幻灭，并最终堕落成一个丧失理性的战争狂人。

《启示录》是圣经的最后一章，其宗旨在于最终的审判、惩罚和毁灭；2002年奥斯卡最佳外语片奖《无主之地》带有明显的舞台剧风格。

## ◆ 模块三 江湖世界中的武侠风云

### 知识点一 千古华人侠客梦

类似于日本的武士道和美国的西部牛仔，武侠是华人世界的一个独特而共有的英雄神话，武侠片则是华语电影中独有的一种类型片。

### 知识点二 成长中的侠骨柔情

20 世纪 90 年代王家卫的《东邪西毒》之所以格外引人注目，不仅在于这个绝不放弃强烈自我风格的香港导演在荒漠中与明星们耗时数年，更重要的是《东邪西毒》挪用并重新塑造了《金庸射雕英雄传》中的重要人物。

2001 年李安执导的《卧虎藏龙》勇夺奥斯卡最佳外语片，标志着武侠片终于获得世界性的成功。

与传统武侠的黑白脸谱定型化了的英雄不同，以李安为代表的新武侠电影故意打碎传统武侠的浪漫主义完美，更注重从多种角度去发掘人物的内心世界，展现人物的复杂性格，以一种对人性更加真实而朴质的刻画，构成对传统超人型武侠的颠覆与反讽。

### 知识点三 技术时代的影视大片

影视艺术的一个鲜明特点就在于它对现代工业技术尤其是电子工业技术的依附性。

新武侠电影之“新”，并非题材上有什么突破，而主要表现在武打设计和摄影所带来的新的视觉变化。

首先，以《笑傲江湖》、《射雕英雄传》为代表的新武侠电视剧，在武打设计上注重汲取徐克、李安等港台新武侠电影的成功经验，大量运用电脑制作特技显示出电视剧与高科技技术完美结合的奇异景观。其次，由于依托雄厚的资金，新武侠电视剧彻底改变了港台武侠剧那种在室内布景、在几百平方米地方拍来拍去的肥皂剧制作方式，转而采取电影大片的策略，注意选取宏伟或迷人的外景，在真山真水中实景拍摄，给人以耳目一新的视觉冲击力。

## ◆ 模块四 家庭的伦理世界

### 知识点一 传统道德的避难所

当西部片、强盗片等曾经在好莱坞风行一时的类型影片日渐衰落甚至销声匿迹时，家庭伦理片一直在好莱坞长盛不衰，在高科技、大制作影片大行其道的世界影坛中始终占据着一席之地。

1、庭伦理片的叙述冲突主要来自三种主要家庭成员关系的表现上：

- (1) 一是夫妻之间，如《克莱默夫妇》、《普通人》、《致命的诱惑》、《桃色交易》等。
- (2) 二是父母与子女之间。如《猜猜谁来赴晚宴》、《金色池塘》、《母女情深》、《儿子的房间》等。
- (3) 三是姐妹、同辈之间。如《雨人》、《汉娜姐妹》等。

2、家庭伦理片体现着一种独特的“电影风格”。它既是一种类型电影，更是一种“情感模式”。

3、家庭伦理片的基本特征即是强烈的感染力和鲜明的道德对比。情感效应和道德功能成了家庭伦理片吸引观众的双刃剑。家庭伦理片的“核心”要素——家庭，是道德标准的源头。早期家庭伦理片的“大团圆”式结局，实际上存在着很大问题。影片体现的社会的压抑本性和个人欲望之间的对立，作为一种意识形态的冲突是不可调和的，但在片中却被处理成感情上的冲突。20 世纪 50 年代的家庭伦理片致力于将家庭和社会二者紧密联系起来。

### 知识点二 新保守主义的温情

1979 年罗伯特·本顿的《克莱默夫妇》开当代家庭伦理片的“先河”，使家庭伦理片在银幕上重振雄风。

20 世纪 60 年代后半期到 20 世纪 70 年代初，随着越战的爆发、黑人示威、大规模的学生运动、水门事件、智利政变等一系列政治事件的出现，整个美国社会陷入了一个更加黑暗的历史时期。20 世纪 80 年代，以《克莱默夫妇》为标志的家庭伦理片掀起了一股强大而清新的“道德回归”潮流。

20 世纪 80 年代的家庭伦理片在美学观念和形态上较之以前的影片有了新的特征。改进了表现手法，开始追求一种更加真实自然的表达方式，更加贴近于现实中的世界本身。



### 知识点三 多元混杂的生活图画

1、多样风格融合成为 20 世纪 90 年代家庭伦理片的原因：

(1) 传统的影片样式一方面严重制约了家庭伦理片的发展，无法真实自然地表现现实世界，造成现实和影片的巨大脱节；

(2) 另一方面也无法吸引观众的目光。

2、影片的多元混杂主要表现在：(1) 影片类型；(2) 人物设置。

3、在 2001 年的戛纳电影节上，意大利著名导演南尼·莫雷蒂的《儿子的房间》获得了金棕榈大奖。《儿子的房间》能够脱颖而出的原因：

(1) 一方面是由于它所走的家庭伦理片的线路颇对评委的胃口，尤其是影片的朴实、自然、细致深深打动了评委的心；

(2) 另一方面也在于它将人物的心理分析作为影片表现的重点，从而在主题上提升了该片的艺术深度。

4、《美国美人》为代表的影片是一种与时代理想不和谐的恐怖和绝望的形式。《美国美人》获得了第 72 届奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳男演员、最佳原著编剧及最佳摄影 5 项大奖。

## 第九部分 历史与流派

### ◆ 模块一 流派迭出的欧美电影

#### 知识点一 技术发明和电影的诞生 (1832——1895)

电影是“惟一可以让我们知道它的诞生日期的艺术”。1895 年，法国的卢米埃尔兄弟首次正式向社会公映了自己拍摄的《火车到站》、《水浇园丁》、《工厂的大门》、《婴儿喝汤》等 12 部短片。这一天被电影史家确认为电影正式诞生的日子。卢米埃尔兄弟遂被称为“电影之父”。

1. 电影的发展：

1832 年比利时物理学家约瑟夫·普拉多和奥地利大学教授斯丹普弗尔利用“幻盘”的图画和“法拉第轮”的原理同时制成了“诡盘”。这种“诡盘”是在“视像暂留”原理的基础上研制的。1851 年，法国的杜波斯克等人经多次实验，拍出了“活动照片”。1872—1878 年，英国的慕布里奇用 24 架照相机连续摄影的实验，经过 6 年的努力，终于使人们在银幕上看到骏马的奔驰。4 年后，法国的生理学家马莱发明了“电影枪”，又创造了“活动底片连续摄影机”。1889 年美国的爱迪生发明了“电影留声机”，5 年后又发明了“电视视镜”。它具备了电影的拍摄、洗印、放映三个基本元素

#### 知识点二 从杂耍走向艺术 (1895——1926)

(一) 两大电影传统的开拓与尝试——从卢米埃尔到梅里爱

卢米埃尔和梅里爱因分别开启了纪实电影和戏剧电影的先河，而被视为世界电影的开拓者。

在卢米埃尔的电影观中，电影的本性正在于逼真的照相性。因此，他的电影大都是日常生活的片段，一切以真为美，排斥戏剧因素，呈现出鲜明的纪实风格。另一方面，由于他们只简单地把电影视为“活动的照相”而缺乏艺术创新的自觉。

梅里爱的最大贡献在于：

(1) 最早将戏剧引入电影，重视电影的故事性、情节性和假定性。

(2) 梅里爱的另一贡献是对特技摄影的创造，他创造的快动作、慢动作、叠印、二次或多次曝光等一系列技巧，丰富了电影的表现语言。

梅里爱开创了戏剧式电影，重视电影的假定性，使电影突破简单的再现而走向表现。但另一方面，他将假定性、戏剧性视为电影的全部本质，使电影成为“装在铁盒子里的戏剧”，这就割断了电影与现实的深厚联系，其电影的生命力日趋衰落也是必然的。

## （二）“蒙太奇”的不同实践与理论——从格里菲斯到爱森斯坦

美国的格里菲斯正把电影引向艺术的自觉探索的，，在实践上真正使不同景别的镜头成为影片的基本构成单位，通过镜头的组接产生了蒙太奇这一独特的电影语法，使电影摆脱了戏剧的附属地位，成为一门独立的艺术。

格里菲斯成功地实践了蒙太奇技术，爱森斯坦、普多夫金从理论和实践的双重视角对之作进一步的探索并形成“蒙太奇学派”。

普多夫金在晚年将蒙太奇这一概念界定为三个发展阶段：技术蒙太奇、艺术蒙太奇和思维蒙太奇。

蒙太奇的概念：蒙太奇不仅是制造效果的手段，而且首先是表述手段，是通过特殊的电影语言形态和特殊电影言语形式来表达思想的手段。

## （三）本时期欧洲的主要电影流派——英国“勃列顿学派”和德国表现主义学派

“勃列顿学派”是世界电影史上最早的一个流派，产生于20世纪第一个10年的英国，因其代表人物斯密斯、威廉逊等出生在英国勃列顿而得名。

勃列顿学派”流派主张以怪诞的表现手法，通过对光影、布景和服装的变形运用表现自我对现实的不满和否定，带有浓重的苦闷情绪。

## 知识点三 从幼稚走向成熟（1927——1945）

### （一）现代主义电影的第一次浪潮——欧洲的先锋派电影运动

1、欧洲先锋派电影运动的兴起，标志着世界电影史上第一次大规模的现代主义电影美学的探索。

（1）从社会根源上看，这场运动是一批电影先锋派对欧洲一战后的社会现实和个体精神的独特阐释；

（2）从美学上视之，先锋电影显然受到当时西方现代主义美学思潮诸如未来主义、立体主义、达达主义以及超现实主义的影响，反对电影的叙事性，反对情节和人物的塑造，主张从抽象的造型和非理性世界的描绘中表现“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”这样一种“纯电影”，以反抗电影的庸俗化和商业化。

2、先锋电影的发展：

（1）先锋电影的第一阶段以20年代中期的抽象电影为代表，他们明显受到西方现代派绘画和音乐的影响，认为电影的本质在于运动，“故事是没有价值的”，而应让“画面主宰一切”。

（2）第二阶段的先锋派电影运动以20年代后期的超现实电影为主导。

3、欧洲的先锋派电影运动的意义

（1）强调电影语言的创新，使电影从绘画、音乐、文学中吸收营养，为丰富电影的艺术表现积累了经验，对后来的法国“新浪潮”也产生一定影响。

（2）另一方面，由于过分热衷于抽象、纯粹的电影表现，其始终不能很好地吸引观众，因此，至30年代初就走向衰落。其中不少严肃的艺术家转向记录电影，走上“诗化的现实主义”的创作路子。

### （二）戏剧式电影的黄金时期——美国好莱坞的“梦幻工厂”

1、戏剧式电影的黄金时期一个具划时代意义的事件是“有声电影”的诞生。

（1）1927年10月，美国摄制并公映了世界上第一部有声影片《爵士歌王》。

（2）1935年美国的马勃里安导演了彩色故事片《浮华世界》，继声音之后，色彩也成为电影语言的新元素。

2、该时期最具代表性的有喜剧片、西部片、歌舞片、惊险片等。

（1）喜剧片是二三十年代最受观众欢迎的电影样式，由“美国电影喜剧之父”麦克·赛纳特首创，代表人物有查尔斯·卓别林、勃斯特·基顿、马克斯三兄弟、鲍勃等。其中以卓别林的影响为最大。

（2）西部片曾被巴赞称为“典型的美国电影”，大多以19世纪下半叶美国人开发西部为故事背景，表现拓荒者的生活以及白人和印第安人的矛盾。影片的主人公大多是富有传奇色彩的西部牛仔，情节公式化，多表现英雄的见义勇为和正义对邪恶的战胜。

（3）惊险片是好莱坞又一重要的类型片。“悬念大师”阿尔弗莱德·希区柯克（1899—1980）此期在美国执导的不少影片均反响很大。

（4）其他的如歌舞片及爱情故事片也非常兴盛。前者如《爵士歌王》、《雨中曲》、《百老汇的旋律》等，后者有名的如《茶花女》、《魂断蓝桥》等。

## 知识点三 流派电影的多元发展（1945—— ）

### （一）意大利新现实主义电影运动

“新现实主义”由罗马《电影》杂志的反法西斯电评论家提出，其中心人物是巴巴罗、桑蒂斯和柴伐蒂尼。

#### 1、关于“新现实主义”

（1）新现实主义首先是个内容问题。这一派电影从一开始就提出“还我普通人”的口号，把镜头对准普通的农民、小市民和城市知识分子的日常生活与命运，从而展示战后意大利深广的社会生活。

（2）从美学追求上说，这一派电影强调电影的实录精神，“努力按生活的原貌”再现生活。他们提出“把摄影机扛到大街上去”，多拍实景、外景，反对戏剧化的情节设置和摄影，大量采用中远景、摇镜头和长焦距镜头，反对刻意的场面调度。

（3）在表演上，他们反对传统的表演规范，反对明星制，大量起用非职业演员，如《偷自行车的人》中男主角的扮演者就是一位失业工人，而《土地的波动》中的演员也都是政府退职的公务员。

#### 2、“新现实主义”走向衰落的原因：

（1）有其自身的缺陷，如在理论上把艺术简单地等同于生活，在反映现实生活时趋于表面和肤浅，在表现技巧上相对单一和狭窄。

（2）从外部上来说，政府的干预和投资方的不支持也是一个原因。

### （二）法国新浪潮运动及同期的欧洲现代派电影

夏勃罗的《漂亮的塞尔杰》和《表兄弟》的成功公演，戛纳电影节上特吕弗的《四百下》、阿仑·雷乃的《广岛之恋》的引起轰动，标志着法国“新浪潮”电影的兴起。

该时期的导演不满于旧有的拍片体制，主张拍摄具有导演个人风格的“作者电影”，同时他们深受萨特的存在主义哲学思潮和弗洛伊德主义的影响，推崇“主观的现实主义”，主张表现“自我”眼中的真实。因此，在电影手法上，他们有意颠覆传统的电影语言，大量运用主观镜头和跳跃式的剪辑，表现杂乱状态下人的意识和潜意识的流动，带有较强的非理性主义倾向。

这种非理性、反情节的自我表现的倾向日趋极端，新浪潮电影运动至60年代左右便趋衰落，但它作为一场革新运动，在确立电影导演的中心地位、丰富电影表现的语言上带来很大的贡献。

### （三）走向艺术融合和多元共存的当代欧美电影

#### 1、走向艺术融合和多元共存的当代欧美电影：

（1）从总体上看，这一时期的电影美学出现了综合性的倾向，更趋于历史与个体，表现与再现，长镜头与蒙太奇的多重整合，在追求真实性美学的同时力图克服客观真实和主观真实的偏颇，而以一种更为开阔的视野试图对传统有所突破。

（2）另一方面，从题材和样式而言，70年代以来的当代电影也以其多样化的姿态对历史和现实，对大众审美作出自己的回应。其中政治电影、社会电影、战争片、伦理道德片、科幻片等的出现和兴盛，标志着当代电影的多元发展。

2、“新德国电影运动”是该时期持续时间最长，影响最大的运动。新德国电影学派四杰：法斯宾德、赫尔措格、文德斯、施隆多夫的兴起，形成当代德国电影的“黄金时期”。

## ◆ 模块二 曲折发展的中国大陆电影

### 知识点一 郑正秋、张石川与中国电影的拓荒期（1896——1931）

“西洋影戏”在中国的首次放映是于1896年8月11日在上海徐园的游艺会上。1905年，中国第一部自己摄制的影片诞生了，这是由北京的丰泰照相馆老板任景丰拍摄、谭鑫培主演的戏曲短片《定军山》。《黑籍冤魂》的出现，标准着中国长故事片创作的开始。

#### 1、影片奠定了日后故事片创作的一种模式：

（1）在编剧上，借鉴中国传统叙事的传奇手法，巧用悬念和突变；

（2）在人物塑造上，体现善恶分明的二元对立；

（3）在价值判断上，以人道主义为基本倾向，从而形成了以郑正秋为代表的明星公司的“通俗社会片”的创作流派。

#### 2、中国电影的拓荒期带有初步的流派特点的创作：

- (1) 洋行职员张石川和著名影评人郑正秋等人组织了新民公司,专门承办亚细亚影戏公司在上海的拍片业务。
  - (2) 以李泽源和梅雪俦为代表的长城画片公司制作的“移风易俗,针砭社会”的“社会问题片”;
  - (3) 以陈醉云等为代表的神州影片公司的既重世俗社会,又重艺术表现的创作倾向;
  - (4) 以但杜宇为核心的“上海影戏公司”则带有一种唯美倾向的创作;
  - (5) 以及欧化的“大中华百合”公司和热衷于旧道德伦理的“天一”公司。
- 3、1926年下半年开始的4年里,中国影坛相继兴起“古装片”、“武侠片”、“神怪片”这三股类型电影的热潮。

## 知识点二 左翼电影运动与30年代的电影革新(1931—1937)

1930年的罗明佑创办的联华影业公司。这一公司以“提倡艺术,宣传文化,启发民众,挽救影业”为制片方针。作为整体性的电影风气的转变,则有赖于30年代的左翼电影运动。

1933年是特殊的一年,被称为“中国电影年”。1933年3月5日,“明星”推出第一部左翼电影《狂流》(夏衍编剧,程步高导演),以中18事变后长江流域发生的大水灾为背景,第一次正面描写了30年代的农村现实。

1933年底,国民党特务捣毁了拍摄抗日影片的艺华公司。电影人一方面开辟新的阵地,于1934年夏建立“电通影片公司”,一方面以隐蔽的方式继续拍出优秀电影。代表作品有:《桃李劫》、《风云儿女》、《渔光曲》、《上海二十四小时》、《神女》、《大路》、《新女性》、《都市风光》等。《渔光曲》一片以其真实的镜头运用和演员表演获1935年莫斯科电影节荣誉奖。

1937年抗战爆发,左翼电影运动体现在:

- (1) 左翼文化人以对时代的敏锐把握拓宽了电影的表现领域,并在电影中注入了自觉的现实批判意识和人文关怀色彩。
- (2) 在银幕语言的探索上,除去主流的现实主义风格,也出现了多元的面貌。

## 知识点三 抗战电影和战后“深化的现实主义”电影(1937—1949)

### (一) 多元格局的抗战电影

1、抗战时期的中国影坛分为国统区、沦陷区、解放区等多种区域并行的创作格局:

- (1) 国统区的电影创作主要在武汉、重庆、成都等地。
- (2) 沦陷区的电影创作,主要在长春和上海。

### (二) 战后电影的“史诗式”叙事和“世俗人情”叙事

这一时期的很大一批作品力图在广阔的时代背景下回望历史,关注新的现实,同时将视点对准战后普通人的命运,在纪实性和史诗式的叙说中将战后电影推向现实主义的深化。

本时期的另一个摄制中心是上海的文华民营电影公司。不同于史诗式影片的大格局,这一路电影主要将镜头对准普通的市民和知识分子,关注人物在世俗人生中的心理轨迹,从而从一条更为日常化的路子走近现实。

1938年秋,在总政治部领导下,解放区第一个电影机构——“延安电影团”成立。

## 知识点四 新中国十七年电影(1949—1966)

1、建国初期,电影工作者包括原国统区的进步影人和解放区的文艺工作者,怀着对新时代的饱满热情,抒写历史英雄,抒写工农兵,出现了一大批电影新作:

(1) 最具代表性的是1951年3月8日“国营电影厂出品新片展览月”上展出的如《白毛女》、《新儿女英雄传》、《中华儿女》、《赵一曼》、《翠岗红旗》、《上饶集中营》等一批真实体现时代主流的电影,它们以清新质朴的风格寻求对时代的回应之途。

(2) 另一方面,“昆仑影业公司”、“文华影业公司”也在本期生产了一批具有相当艺术个性的新片。

2、1951年对《武训传》的粗暴批评,开了以政治运动解决艺术问题的先河,对电影界产生了深刻而持久的负面影响。

3、1959年,国庆10周年的代表作品有《万水千山》、《青春之歌》、《林则徐》、《林家铺子》、《老兵新传》、《我们村里的年轻人》、《五朵金花》等。

4、1961年6月,出现了一批具有民族特色的“革命的抒情正剧”式影片和散文式影片的诞生,如《舞台姐妹》、《小兵张嘎》、《农奴》、《早春二月》等。

### 知识点五 十年“文革”电影(1966——1976)

样板戏电影则是中国电影在这个非正常历史时期产生的独特样式。第一批钦定的八个样板戏是:现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》;芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》、《钢琴伴奏〈红灯记〉》、钢琴协奏曲《黄河》、革命交响音乐《沙家浜》。

“三突出原则”——“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物”,深刻地体现着阶级斗争思维。

为了迎合“四人帮”的政治需要重拍的故事片如《南征北战》、《渡江侦察记》、《平原游击队》、《年轻的一代》等。

### 知识点六 新时期电影的复苏和探索(1979—— )

#### (一) 纪实美学与80年代初期电影

1、中国导演的“代”的命名:

- (1) 以郑正秋、张石川为代表的早期影人为第一代,他们活跃在二三十年代无声片时期;
- (2) 以蔡楚生、孙瑜、吴永刚、费穆、沈浮为代表的为第二代,活跃在三四十年代的有声片时期;
- (3) 第三代以郑君里、谢晋、水华、成荫、崔巍、凌子风为代表,其辉煌期主要在五六十年代;
- (4) 第四代主要指吴贻弓、张暖忻、谢飞、郑洞天、黄蜀芹等导演,他们大多在60年代前半期从北京电影学院毕业;
- (5) 第五代则大多是北京电影学院82年毕业生,如陈凯歌、田壮壮、吴子牛、张艺谋等;
- (6) 90年代以来的新生代导演也被有些研究者称为第六代,他们中的各个导演可能风格各异,但作为“历史的人质”,其也不可避免地带上共性的色彩。

2、理论上最具意义的是1979年张暖忻和李陀合写的《论电影语言的现代化》一文,被视为“第四代的电影宣言”:

其代表导演和作品主要有:黄建中、张铮的《小花》,杨延晋的《苦恼人的笑》、《小街》,滕文骥、吴天明的《生活的颤音》,吴贻弓的《巴山夜雨》、《城南旧事》,张暖忻的《沙鸥》、《青春祭》,胡炳榴的《乡情》、《乡音》、《乡民》,郑洞天的《邻居》,颜学恕的《野山》,黄蜀芹的《青春万岁》等。

3、80年代早中期还活跃着一批第三代导演,他们也在超越传统中超越自己:

- (1) 汤晓丹、成荫在军事题材作品中对真实美学的追求(《南昌起义》、《西安事变》等);
- (2) 水华、凌子风在文学名著的影视改编中对文化品格的追求(《伤逝》、《骆驼祥子》、《边城》等);
- (3) 以谢晋对中国电影的影响为最大。他相继导演了《啊,摇篮》、《天云山传奇》、《牧马人》、《秋瑾》、《高山下的花环》、《芙蓉镇》、《最后的贵族》等多部影片。

#### (二) 造型美学与80年代中后期电影

1984年是中国影坛具有震动意义的一年,这主要指以造型美学、意象美学的探索为核心的第五代导演的异军突起。

第五代导演从少年起,就被动荡的文革历史大潮所裹挟,教育中断,历经坎坷,知青的经历在他们的心灵深处有深深的烙印;另一方面,这种在非正常年代长大成人的经历使他们宿命般地具有了独立思考的能力和深沉冷峻的眼光。他们在作品中更注重自我主体意识的表现,追求对视听语言的表现潜力的开拓。

以陈凯歌早期的作品为代表的第五代的经典叙事至1987年张艺谋的《红高粱》的出现,已悄然发生变化。

第五代导演群对电影本体的探索无疑带有革命性的意义,但作为一种大众艺术,过于抽象化的造型表现,画面对文化的超负荷承载也成为其进一步发展的障碍。

#### (三) 多元美学与90年代以来的电影

主旋律电影的兴起回应着国家在社会价值观念相对模糊和商业大潮的强势冲击的双重危机下对主流意识形态的强化需要。它是一种体现民族精神,弘扬民族文化,维护主流道德秩序的电影类型。1987年3月,电影局首次在全国故事片创作会议上提出:“突出主旋律,坚持多样化”的口号,并于1988年1月1日由广电部、财

政部决定建立摄制重大题材故事片的资助资金。

除了革命历史题材,主旋律影片还包括反映现实生活,代表主流道德伦理的作品。代表作主要有《焦裕禄》、《烛光里的微笑》、《蒋筑英》、《凤凰琴》、《被告山杠爷》、《孔繁森》等。

从 90 年代艺术影片的拍摄视之,它与商业片的边界逐渐模糊,即艺术/商业,高雅/通俗,深度模式/观赏价值这些过去被视为二元对立的元素已得到部分的整合。

#### 1、关于第六代导演:

(1) “第六代”是一批都市电影导演,他们的很多作品以城市边缘人为主角,注重主体的青春呓语表达,注重底层关注以及对人的生存状态的朴素真实的描述。

(2) 在镜头语言的运用上,不同于第五代的静态画面,他们多采用短镜头切换、晃动及 MTV 等手法,同时,音乐尤其是摇滚也进入作品,甚至成为重要的表现元素,虽然有时因刻意的运用而失之肤浅。

(3) 年轻导演的电影营养主要是当代欧洲的作者电影和美国的独立制片电影,因此,在作品中,他们频频向现代或后现代的大师致敬,注重与以往的电影艺术体系的对话。

(4) 他们的影片投资、发行与国营电影制片厂的关系相当微弱,因此,艺术个性与商业化的关系问题显得尤为重要。

(5) 这批导演的人生阅历相对缺乏,表现领域相对狭窄(虽然已过了 90 年代初的自恋阶段),也成了其进一步发展的瓶颈。

### ◆ 模块三 港台及亚洲其他地区的电影概观

#### 知识点一 香港电影:商业和娱乐氛围中的人文渗透

香港电影被称为“东方好莱坞”:

(1) 香港电影带有明显的传统文化的影响印痕。

(2) 作为一个日渐商业化、国际化的大都市,相对宽松和自由的制作环境和机制,又使当代香港电影呈现出很强的本土性和国际性。

(一) 1913—1930:香港电影的启蒙和初创

香港的第一部故事片是 1913 年由黎民伟编导,以“华美影片公司”的名义制作和发行的《庄子试妻》。1923 年,成立制片公司“民新制片公司”,推动了香港电影业的发展。

(二) 1930—1949:现实主义传统的形成

30-40 年代是香港电影的成长期。1933 年第一部局部有声片《良心》的出现,电影也从早期的默片进入有声时代。《野火春风》、《水上人家》、《恋爱之道》等优秀国语片与《珠江泪》等优秀粤语片,从而使香港电影形成了自己的写实主义传统。

(三) 1949—1966:粤语片和国语片的繁荣

五六十年代,共拍片 4000 多部,产量居世界第四,而粤语片更是进入它的黄金时期。

(四) 1966—1979:商业电影的转型

新派武侠片成为本时期主流。

(五) 1979—1989:“新浪潮”及其后的商业电影

1979 年,三位从电视制作转向电影的年轻人——徐克、许鞍华和章国明分别导演了《蝶变》、《疯劫》、《直指兵兵》等三部影片。

80 年代的商业电影一方面承传了 70 年代的类型电影传统,另一方面,经过“新浪潮”运动的洗礼,电影语言更趋成熟;同时,置身于 80 年代的商业背景中,香港电影也进入了资本高度垄断的现代商业电影阶段。

(六) 1990 至今:危机中的突破

就类型电影而言,90 年代的香港大体经历了武侠动作片热潮(如《黄飞鸿》、《东方不败》)、赌片热潮和后期的古惑仔系列、科技科幻片风潮。

就风格导演而言,此期最受关注、影响较大的主要有杜琪峰、王家卫、陈果等。“新浪潮”闯将之一的杜琪峰过 80 年代的磨练,进入 90 年代后走上了一条类型片作者电影的路线,在香港电影一片低迷的市道中顽强地寻求艺术和商业的平衡。

### 1、90年代香港电影的逐渐走向国际的表现：

- (1) 表现为香港电影的国际获奖，如张曼玉、梁朝伟、萧芳芳等在柏林、康城等国际电影节的扬名；
- (2) 一批导演或演员如吴宇森、林岭东、成龙、周润发、李连杰、杨紫琼等外流好莱坞，客观上也对香港电影造成影响。

## 知识点二 台湾电影：本土电影和艺术电影的倾斜

台湾人的第一部影片《谁之过》直至1925年才由“台湾映画研究会”摄制完成。

### (一) 50年代的起步

1949年，国民党在台湾实行“反共抗俄”的文艺政策。此期的台湾电影制片业以公营影业为主，主要有“中影”、“台制”和“中制”三家，分别隶属国民党中央、台湾省政府和国防部。

### (二) 60年代的“黄金时期”

一方面，台湾当局采取了相对宽松的文化政策和扶植措施(如1962年“金马奖”的设立)，公营的制片厂初具规模，编导演技术人才相对成熟；

另一方面，经济的发展也刺激了民营制片的发展，至1969年已发展民营公司129家，10年间共摄制国语片349部。

李行、李翰祥、白景瑞、胡金铨成为60年代台湾电影的四大导演。

### (三) 70年代的继续发展

70年代的台湾电影是在台湾经济上升，电影政策优惠，中日建交，蒋介石病逝，中美建交，大陆文革的结束等一系列错综复杂的背景下展开的。这一时期的商业电影仍延续了60年代的热潮，聚焦于武侠功夫片与浪漫言情片。

另一方面，随着70年代的时代变迁，受台湾乡土文学及文化寻根思潮的影响，70年代中后期出现了台湾“乡土电影”，其特点是把镜头对准现实社会尤其是台湾本土下层人的生活，审视台湾的生存环境和文化源流，呈现浓郁的乡土气息和民族传统。

### (四) 80年代的台湾“新浪潮”

台湾电影至80年代，进入了所谓“国片死亡”的低谷。一批锐意改革的或留学归来或留守本土的电影新人脱颖而出，以一系列完全不同于商业电影的艺术电影探索，掀起了台湾的新电影浪潮。

### (五) 90年代：从新电影到新新电影

台湾电影再次面临着“救亡图存”的关键时刻：

(1) 一批电影人仍活跃在90年代的电影舞台上，这其中包括新电影的领军人物侯孝贤和杨德昌。

(2) 90年代新的冲击波恐怕是1993年以来出现的又一批新锐导演。他们是李安、余为彦、何平、赖声川、陈国富、林正富等。

## 知识点三 民族电影兴起中的日本电影及亚洲其他国家的当代电影动态

日本电影在国际舞台上的崛起，始自黑泽明。1951年，黑泽明的《罗生门》一问世，便在威尼斯电影节上夺得“金狮奖”，获得轰动。30年代起至战争爆发的一段时间，日本电影已逐渐进入它的成熟期。战后初期，日本电影逐渐突破了美占领军给予的方针性政策，使电影从概念化中走出，关注战后日本现实。50年代的日本电影由战前派和战后迅速崛起的一批新人组成。60年代，受法国“新浪潮”电影的影响和电视媒介的冲击，日本的电影创作也在悄然发生变化。电影史上出现第二次独立制片运动，其主体是一批不满旧体制和旧观念的年轻导演。从70年代起，日本电影渐趋低迷。90年代的伊朗电影也正从死寂中更生，成为国际影坛备受瞩目的新星。越南电影于20世纪60年代才开始发展，电影的政治色彩很浓。韩国电影在90年代之后的一个最大变化是向着类型化和多元化的方向发展，并获很好的市场成绩。

## 第十部分 理论与批评

电影理论是“对电影规律和可能性的逻辑思考”，它是以大量的经验事实为依据，伴随着电影创作的产生、兴起和延展，是从电影的生成过程中归纳和抽象的理性总结。

电影理论的发展分为三个阶段：

- (1) 二三十年代的蒙太奇理论；
- (2) 四五十年代以法国为主的电影现实主义；
- (3) 六七十年代流行于欧美各国的结构主义—符号学及各种后现代电影理论。

一种划分方法是分为两个阶段：

- (1) 20 世纪 60 年代之前为古典电影理论或经典电影理论；
- (2) 60 年代之后为现代电影理论。

### ◆ 模块一 经典电影理论

经典电影理论时期(20 世纪 60 年代前)，电影研究的任务主要是在众多的艺术形态中为电影确立艺术的地位。

理论范式与具体的电影类型之间有较密切的关联，包括苏联的蒙太奇理论、先锋电影理论、纪实电影理论、物质复原理论和作者电影理论等。

#### 知识点一 先锋电影理论

先锋运动是在现代派文艺思潮影响下具有反叛传统拒绝商品化性质的电影革新。先锋运动不是一个统一的流派，有“纯电影”、“达达主义电影”和“超现实主义”等不同分支。

先锋电影表现出与商品电影彻底决裂的毅然，也表现出借用现代主义文艺主张和手法的果敢。其具体理论主张有：

- (1) 反对叙事，把情节纠葛和性格刻画等列为电影的“敌对元素”，要求以抽象的图像、唯美的形式、孤立的形象和空洞的抒情作为影片的全部内容，主张“非情节化”、“非戏剧化”；
- (2) 鼓吹通过联想的绝对自由来达到“电影诗”的境界，排斥任何真实，任何理性的含义，追求“纯粹的节奏”、“纯粹的情绪”；
- (3) 描写梦幻的世界。先锋派的理论中，这是最“崇高”的电影领域，只有梦幻，即充满了潜意识活动的非理性世界，彻底摆脱实际生活的束缚，才能产生那种毫无限制的联想自由；
- (4) 把表现物放在比表现人更重要的地位或者至少是平等的地位上，万物有灵论——这是电影的最强有力的特征之一。

先锋派的电影理论深受当时流行于西欧各国的现代主义哲学的影响，并将传统艺术绘画、音乐、文学创作等理念移植到电影这门新兴艺术中来，甚至将电影本身视为哲学观念的演绎。

先锋电影运动排斥电影的叙事模式，反对情节和人物，热衷于光影和节奏的作用，提倡物在电影中的作用，进行无意义、无联系和非逻辑的物象表达，将运动性和形象性视为电影的本性，表现出为电影脱离文学理念的约束，寻求电影的非文学性表现，探索电影特有的表现手段，力图寻找电影艺术语言的典范的努力倾向。

先锋派电影是现代主义哲学忧患人的主体丧失、资本社会中高度发达的物对人异化的恐惧等观念在艺术领域中的形象体现，通过支离破碎的形象表达反映了支离破碎的思想意识。

#### 知识点二 蒙太奇电影理论

爱森斯坦分别从技术手段、美学风格和哲学意义不同的三个层面来理解。爱森斯坦认为“理性蒙太奇”的实质在于不同的画面撞击衍生出新的思想和意义。

普多夫金更注重蒙太奇的连接和组合功能，注意到蒙太奇与科学思维间的直接联系。他在《论蒙太奇》中提



到,“把各个分别拍好的镜头很好地连接起来,使观众终于感觉到这是完整的、不间断的、连续的运动——这种技巧我们惯于称之为蒙太奇”。

### 知识点三 巴赞的真实理论和长镜头理论

1、电影发展史上一直存在着纪实和写意两种不同创作风格。

(1) 纪实以卢米埃尔兄弟为鼻祖,强调摄影机的照相、记录功能;

(2) 写意以梅里爱为创始人,强调电影的戏剧化、假定性倾向,注重情节和人物性格的刻画。

2、电影影像本体论和长镜头理论是巴赞理论体系的基础和核心。巴赞认为,电影拥有摄影艺术的本质特征:“真实”。

3、巴赞强调现实的多义性。他认为,电影叙事单元不应是镜头,而是事件,是具体事实的片段。以真实为出发点,巴赞反对爱森斯坦等人的蒙太奇至上理论。

4、巴赞特别推崇意大利新现实主义电影运动的美学意义。

5、巴赞的电影理论是复杂而丰富的。既是对既有的创作和理论的总结,同时又具有实践的指导意义:

(1) 他强调长镜头理论,反对蒙太奇至上,但不是全然排斥蒙太奇,认为在影片中创造必要的不真实时,蒙太奇也是必要的;

(2) 他强调电影的写实特性,指出剪辑的局限性,但也意识到电影艺术必定需要一定程度的选择和阐释,一定程度的艺术变形不仅是不可避免的,而且是必须的,电影是“现实的渐进线”,但不等同于现实。

### 知识点四 克拉考尔的“物质现实复原论”

克拉考尔认为电影的本质是照相的外延,因此与照相手段一样,与周围的事物有一种显而易见的近亲性。电影与摄影有别于其他的艺术形式的独特之处在于:它能够保持其素材的完整性。电影比摄影表现得更为彻底:它可以借助于电影技术和手法达到在时间演进中的现实。

1、三条富于电影化的特征:

(1) 电影适宜表现“非排演的现实”,即这些题材是被发现的,不是被安排的。

(2) 电影能再现偶然性和随机性的事物,适合于记录这些在生活中易被忽略的客观事物。

(3) 属于“不确定”的事物,这类事物在正常条件下是看不见的,属于我们思维的盲区,通过影片在银幕上出现时,就能给人们以新的感受。

2、克拉考尔的物质复原理论来自于他对现实社会的历史感受。克拉考尔通过系统而严密的论证建构了自己的“物质现实复原论”。

### 知识点五 作者电影理论

以“反传统”为旗帜,以“非理性”为特征的法国的“新浪潮”电影运动虽然没有统一的纲领和宣言,但由此带来的创作实绩引起了电影理论界的思考。

“作家电影”理论具体规定了“电影作家”的三个基本条件:

(1) 具有最低限度的电影技能;

(2) 影片中明显地体现出导演的个性,并且要在一批影片中一贯地展示出自己的风格特征,这个特征便是他的‘署名’。所以重要的不是他的某一部影片,而是他的一系列影片;

(3) 影片还应具有某种内在含义,导演必须通过他使用的素材表现出他的某种个性,并且这种个性应贯串在他的所有作品之中。

为了突出个性,受到当时流行的现代主义思潮的影响,他们都努力探索人深层的心理活动,提倡“自我表现”,“自由联想”,在电影作品中展示作者的自我形象,追求属于个人的艺术风格和表达方式,甚至追求“非结构”和“非理性”个性化的语言特征,描摹在异化的社会环境中个体矛盾而狂乱的心理活动。

法国“新浪潮”运动提出了“作者电影”的理论,并且,在导演实践中也积极地贯彻了这种理念。“新浪潮”所提出的“作者电影”理论主张根植于人们对艺术个性的追求,也是人们对电影的艺术定位一种具体体现。

## ◆ 模块二 现代电影理论

### 知识点一 电影符号学

电影符号学的研究以普通符号学作为理论基础,这一前提注定了电影符号学与语言学、符号学之间的亲缘关系,建立电影符号学又不能拘囿于文字符号学的既定观念和既成思路。

1、符号学既是谦逊的,又是大胆的:

- (1) 说其谦逊是因为,符号学知识实际上只可能是对语言学知识的模仿。
- (2) 说其大胆是因为,这种知识至少是在构想中,已经被应用于非语言对象了。

2、借用语言学理论模式对电影进行符号研究的理论主要体现在三个方面:

- (1) 其一是确定电影文本的符号学性质;
- (2) 其二是划分电影编码组织的类别;
- (3) 其三是分析电影作品的叙事结构。

3、电影符号学的三个问题:

(1) 以索绪尔的结构主义语言学而言,如果构成电影语言体系的影像应该具备能指和所指两个层面,那么电影就可称之为语言。

(2) 第二是划分电影编码组织的类别。

(3) 第三,分析电影作品的叙事结构,麦茨把电影语言视作一种具有表意性符码的特殊语言。

4、电影的影像与普通语言有着多处区别:

(1) 普通语言的句式是可以分解到音素和语素的,但作为电影中的影像却是无法分离的,一部电影中可被分解为镜头,但镜头再也无法分解成更小的单位,从而保持了个体的独特性。

(2) 电影语言与普通语言的功用不同,普通语言是双向交流传达信息的手段,电影语言仅仅起到表意和表达的作用,银幕与观众根本不可能形成双向的交流,影像无法像普通语言那样具有双重连接性。

(3) 电影影像和普通语言的组成原则不同,普通语言系统的编码原则是语言符号的能指、所指的联结,是约定性,而影像与其意指之间并不存在这早已存在的约束性,连接能指和所指的只是知觉的“类似性原则”,包括视觉和听觉。

5、麦茨指出电影符码具有三个能让我们理解和分析的特征:

- (1) 独特程度,如麦茨提出的“加速蒙太奇”是为其他艺术所没有的。
- (2) 普遍性的层次,如全景镜头属于普遍符码,而如西部片中的西部特有的自然风光、服装属于特殊符码。
- (3) 分解为“次符码”的可能性。

### 知识点二 电影叙事学理论

1、童话故事中的七种角色:(1)对立面(侵犯者);(2)提供者;(3)助手;(4)公主或其父亲;(5)委托者;(6)英雄;(7)假英雄。

2、电影叙事学提出了与结构和功能有关的“陈述”、“话语”两个概念。

3、若斯特把叙事视角分为三个层次:(1)所知视角;(2)视觉视角;(3)听觉角度。

### 知识点三 精神分析电影理论

麦茨于1975年出版了《想像的能指:精神分析与电影》一书,标志着他在电影理论探讨的深入和转向。结构主义电影理论沿用了语言符号学的相关理论,学界称之为第一电影符号学,而把精神分析电影理论称为第二电影符号学。

弗洛伊德把人的心理历程分为三层:意识、前意识和潜意识。拉康将弗洛伊德的“本我”、“自我”和“超我”的三重人格理论加以改造,提出了理念我、镜像我和社会我的三层人格系统。实在界、想像界和象征界的三层结构层次,构成了拉康的镜像阶段和主体结构理论。

麦茨沿用了拉康的精神分析理论,用“想像的能指”一词极具概括力地探讨了电影的本性。

### 知识点四 意识形态电影批评

1、概念:意识形态电影批评是结构主义语言学和精神分析学理论在电影批评中的充分发展后出现的现代电影理论重要的一支。

阿尔都塞的《阅读〈资本论〉》和《意识形态和意识形态国家机器》对马克思主义上层建筑和经济基础理论的重新解说成为电影意识形态批评的理论基础。欧达尔和达扬等学者将拉康和阿尔都塞的意识形态理论直接运用于考察影像和观众之间的关系,提出了“缝合系统”的理论,即电影影像背后存在着“不在者”,它“缝合了”观众与电影世界的想像的关系中的裂隙。

1969年法国《电影手册》杂志登载了《约翰·福特的〈青年林肯〉》,这篇文章借助“电影—意识形态—批评”的批评模式寻找影片呈现的形式手段和意识形态之间的裂痕,提出电影作为在一定的经济关系体制下制作出来的物质产品,自然就是该体制中的意识形态产物,把电影批评中的形式批评和政治批评相结合,质询了电影的意识形态特性,成为意识形态批评的经典论文。

### 知识点五 女性主义电影批评

女性主义批评理论是社会政治运动在文艺批评和研究领域的延伸,是女性主义研究者对女性作为主体存在的肯定和身份确认。

女性主义电影批评,是西方女性主义批评文论中的重要一支,揭露了负载着意识形态的影像艺术中男性中心权力对女性的压迫和对女性身份的剥夺,展现对以男性为中心的传统主流意识形态的反抗姿态和宣扬男女平等的精神诉求。

劳拉·穆尔维的《视觉快感和叙事性电影》被认为是女性主义电影批评的代表性论著。

好莱坞经典电影的三种叙事模式:

- (1) 第一种是认同式或自恋式。这主要来自对影像的认同,以两性的差异为是非和分界线,以苍白柔弱的女性形象来证实男性形象的坚强、完美;
- (2) 第二种是观淫模式。从男性的主观感觉出发来组接镜头,突出人物的感官的主观感觉,将女性客观化为奇观置于“被观看”的位置;
- (3) 第三种是恋物式。将女性视为客观物象,而不是一个完整的女性。

### 知识点六 后现代电影理论

批评理论已普遍地感受到“后现代”带来的社会发展和文化现象的新动态,试图对充满矛盾的社会现象和文化艺术作出合理的解释,力求找到解决矛盾的可行方案。

詹姆逊认为资本主义社会经历了三个阶段:国家资本主义阶段、垄断资本主义阶段和后资本主义三个阶段。后殖民主义理论是后现代主义理论思潮的延伸,也是为适应对新殖民时期新殖民方式进行文化批判而构建的新话语系统。

在后殖民主义批评中,“本土”和“他者”是重要的概念,因为它确定了自我和他者的文化身份。

后现代电影理论和后殖民电影批评从国家、种族、阶级和性别等层面对裹带着意识形态的西方大众艺术文化话语霸权的批判,提出第三世界应保持其传统文化独立品格,显示了在全球化语境中对弱势国家民族的同情的人道主义倾向。

## 第十一部分 本质与特性

电视剧的特色:

- (1) 一方面,电视剧可以及时迅速地反映社会生活,具有艺术的纪实性和世俗性、戏剧性;作为一种叙事艺术,电视剧总是不断地通过各种艺术的和技术的手段编织一个个令人魂牵梦系的故事,尽可能多地吸引观众;
- (2) 另一方面,观众则不断要求电视艺术更贴近生活,贴近现实,使自己能够在电视剧中更多地找到现实生活的影子。

### ◆ 模块一 电视剧的影像特征

### 知识点一 艺术综合性

主要艺术形式由文字形态、非文字形态和综合形态三类组成。电影电视是综合形态艺术，电视剧是综合性最强的艺术。

首先，电视剧是艺术和现代先进科学技术的综合，它利用先进的科学技术，把人物、故事和环境等变成一系列具体的视觉形象，投映在屏幕上。

其次，电视剧艺术的综合性不仅表现在对科技的兼容，还表现在对其他艺术形态的兼容及对各种艺术构成元素的兼容。

科技与艺术的结合产生了电视剧所特有的艺术语言和语言特征，从而产生了审美方式的多层次和大众化特色：

(1) 一方面，电视剧可以及时迅速地反映社会生活，具有艺术的纪实性和时代感，因此，就可以及时迅速地反映社会生活，具有艺术的纪实性和时代感，因此，就电视剧的创作特点而言，最主要的就是制作的迅速与快捷。

(2) 另一方面，观众会不断地对电视剧的制作和播出提出新的更高的要求，这就一定程度上引导电视艺术更贴近生活，贴近现实。

### 知识点二 视听独特性

词，是语言的建筑材料，是构成语言的最小单位，也是能够自由运用的单位。

电视剧就其本质看，它所塑造的艺术形象，既包括电影的造型手段，又包括电视广播的表现手段，所以电视剧的艺术特征之一就是它的广播性。电视剧更重要的特质还是它的“视”，即活动影像的可视性。

电视剧的表现手段则是镜头和镜头的运动。电视剧通过摄制时推、拉、摇、移、跟等富有动作性的拍摄，用视觉形象和音响效果展现人物、环境、事件的运动过程。

### 知识点三 逼真纪实性

电视剧的逼真性，主要是将生活化的人物造型、生活化的景物造型以及生活化的表演统一于摄像镜头。电视剧逼真性的特点，要求电视剧的细节表现与整体再现辩证统一。电视剧的图像构成需要更接近生活原形，保持生活的底色，让人物及其周围环境同时进入镜头画面，给观赏者一种逼真感。

纪实性电视剧在一定程度上具有更强的逼真性。所谓纪实是通过媒介方式向人们客观地展示物质世界和情感领域的发展变化历程。

电影的逼真性是建立在它的照相本性上一样，电视的纪实性也和它最初的新闻纪录功能密不可分。

纪实性，可以是一种叙事方法和表现风格，其内容可以有生活真实的影子，也允许与生活真实无甚关系；它既可以是对某一历史事件、人物的艺术性再现，也可以是用纪实手法去包装一个纯粹的故事。

## ◆ 模块二 电视剧的审美特征

### 知识点一 审美标准的大众性

大众是一个复杂的集合体，包括不同年龄、不同职业、不同文化程度等，社会文化水准和审美标准的平均值，便成为电视剧作品可接受程度的稳态参数。

中国电视剧审美标准的大众性，主要体现在以下几方面：

- (一) 重视整个民族审美传统的相对稳定性
- (二) 强调符合社会伦理背景下的娱乐

### 知识点二 审美感受的独特性

- (一) 注意程度不同
- (二) 情感体验不同
- (三) 审美认同不同
- (四) 审美要求不同

### 知识点三 电视剧的美学特征

#### (一) 电视剧的日常性

##### 1、电视剧家庭收视的日常性

电视剧已经成为一种客厅艺术,电视剧是日常生活的文化代理,完全不具有任何隆重性,电视机艺术往往展现与现实生活紧密相关。

##### 2、电视剧观众的日常参与意识

“参与性”是指在艺术审美过程中观众对审美对象的不由自主的情感投入或移情。所谓“移情”,“就是在不知不觉中把我自己的人格和感情投射到(或转移到)对象当中,与对象融为一体。

观众参与意识的形成:(1)首先建立在电视剧在表现内容上对现实生存和家庭问题的浓厚兴趣。(2)也表现在其题材内容的选择上。(3)电视剧的“参与性”审美心理,还源于电视剧根源于电视媒体的特殊的表达方式。

对文学本文理解的历史性,“主要体现在两个方面:(1)一是作品本文的效果和意义,取决于作品在当前历史中的读者的阅读经验中具体化的实际过程;(2)再就是各个时代的读者接受和解释一部作品本文的历史过程。

#### (二) 电视剧的故事性

##### 1、人类爱听故事的天性和电视剧需要故事的本体属性。

电视剧,是一种以电子为媒介、运用声画进行叙事的大众艺术。具有影像直观性的影视作品胜出一一般艺术作品之处就是能以一种完全自由的影像世界给观众提供一种代偿性的满足,使人类情感能在其中尽情的倾泻、憧憬和迷醉。故事中的社会关系与行为方式可以来指称自己所处的社会关系中的人与人的关系以及人的行为方式。

从电视剧的本体属性看,作为一种“精神消费品”,电视剧的叙述方式和画面设计一定要直观流畅,否则难以适应观众的欣赏动机和欣赏心理。

##### 2、叙事艺术的审美价值和电视剧故事的艺术属性

故事是谎言,又不全然是谎言,它通过虚构而显示出某种可能。故事的字面意义尽管是虚构的,但字面意义后面还埋藏着某种一般的、普遍的意义。电视剧世界里所营造的一个个故事同样也具有某种真实性的哲学意味这也正是在我们看来一个个虚假故事的审美价值所在。

故事性对于电视剧之所以如此重要,决不止它所传达的表面内容,展露一个近似现实生存的故事真相,还因为故事本身也极具审美价值。

##### 3、观众审美与电视剧故事的叙事模式

电视剧讲故事从这样三方面入手:

###### (1) 注重人物命运和矛盾冲突的设置

电视剧=电视化+戏剧性。戏剧性即矛盾冲突,电视剧若没有矛盾冲突也就没有了故事性。连续剧是最具电视剧特征的样式,连续性本身就意味着一种传统线性的、以因果关系的逻辑性发展为框架的结构模式,这种线性轨迹体现为由一定的人物纠葛和因果关系的充分发展所构成的包含矛盾、冲突的因果连续性,常使故事一波三折。

###### (2) 故事讲述中的延宕性

电视剧的重视情节性,是建立在对观众独特的审美心理机制的认识基础之上的。

###### (3) 追求故事的完整统一

电视剧追求故事的完整统一性,总是旨在讲述一个有头有尾的故事。情节发展过程(或故事的来龙去脉)之所以重要,主要是要让生活的疾苦点点滴滴铺展出来,要把人物的全部背景告诉观众,使他们与人物一起经历东碰西撞式的百般磨难。

### 知识点四 电视剧的娱乐性

电视剧艺术更多地体现在大众娱乐和雅俗共赏的基本特性。娱乐性是电视剧适应传播媒介发展和大众审美需求的结构。

### ◆ 模块三 电视剧的创作特征

电视剧创作一般分为三个阶段：

(1) 第一阶段是构思写作——编剧，即对题材、主题、人物、情节、结构、样式等艺术构成要素进行整体设想和确定，构思产生于剧本诞生之前并贯穿于整个创作过程之中。

(2) 第二阶段是拍摄，即导演对全剧主题意念、人物形象、镜头运用等的整体设计和把握，并通过表演和拍摄将其付诸实现。

(3) 第三阶段是剪辑合成，即根据编导意图，通过一系列技术工作，最后将作品完成。

### 知识点一 走进平民生活的取材倾向

大众化，即在于关注大众的生存方式，再现大众的生存现实与精神境遇，表现大众的思想情感，发掘普通人身上的优秀品质，使作品在题材上、情感上与大众产生血肉关系。

电视剧的大众化特征决定了其故事的双层结构性，即表层的情节故事（戏剧冲突，人物关系）和内层的情感内涵和叙事精神。电视剧体现的是一种与世俗精神的契合，因而叙事的一个特点是细节化的生活真实，另一个是建构起一种内在的与大众情感的同构与召唤。

“平民化”意味着电视剧创作在题材内容上与生活、与观众的无限贴近性。向百姓靠拢，走进平民生活，使更多的平民成为作品的再现对象，从已播出并在社会上产生广泛影响的作品来看，这已经构成了电视剧创作的一个明显特征。平民化的取材倾向最准确地“还原”了自然的形体、色彩、运动、声音，给人以最强烈的生活逼真感。

### 知识点二 坚持平实化的叙事态度

情感的扩展与放大便成为大众文化背景下电视剧创作的重要特征，泛情化也就成为平民视角下的电视剧叙事经常采用的策略。

《邓颖超和她的妈妈》在选材角度上的两个鲜明的特点：

- (1) 一是彻底地从女性的角度去接近、理解和表现邓颖超；
- (2) 二是坚决地写一个母女情深的好看的故事。

平实的电视剧叙事不人为追求“戏剧化”效果，摒弃叙事上华而不实的技巧游戏。细节化叙述成为电视剧平民化叙事的特征：即以生活的琐碎粉碎一切形而上的东西，在电视剧世界里，生存是最高的真理，生活是最大的主角。

### 知识点三 注重人文共鸣与人的高尚情感的发掘

人文共鸣，指的就是电视剧作体现的人文内涵能够使观众自然而然地被感染、打动，进而产生形而上的感情。

注重从平民的生活中，从普通人身上发掘高尚情操，表现人的优秀品质，是现实题材电视剧创作的一个重要特征。

## 第十二部分 历史与现状

### ◆ 模块一 电视剧的诞生与成长

电视剧是通过电子技术摄像、录制、播放、接受的一种大众传播艺术，它以给人类传播信息并满足人类不断增长的文化精神生活需求为己任。

影响电视剧艺术的因素：科学技术、商业竞争以及观众。

#### 知识点一 黑白直播“模仿戏剧”阶段

20世纪30年代到50年代属于电视剧诞生的初级阶段。电视剧艺术的诞生和发展也是以科学技术的突破和进步为前提。被公认的世界上的第一部电视剧则是1930年由英国广播公司制作的《口含一朵鲜花的勇士》。

初期电视剧的主要特点是：剧情单一，场景变换少，人物少且动作性不强，长度以不超过1小时为宜，整体艺术质量不高。

随着电子技术的飞速发展，电视剧逐渐走出演播室，摆脱了单调、狭小的舞台而走向了电影。其发展中心也自然而然地由有着悠久戏剧传统的英国转向了美国和苏联这两个电影大国。

## 知识点二 从黑白到彩色的“模仿电影”录制阶段

20世纪50年代中期到60年代中期，随着电子技术的发展，彩色电视接收器和磁带录像机相继问世，不久以后摄像机出现并得到了广泛运用。

此时期电视剧艺术的主要特点是：

- (1) 电视剧走出演播室，走入现实生活；
- (2) 在拍摄现场开始采用多机拍摄、现场切换的录制方式，并开始使用胶片拍摄；
- (3) 在叙事方法和表现技巧上开始学习电影的传统手法，艺术质量得到较大的提高，如以《烟枪》、《步南札》为代表的50年代在美国盛行一时的“西部剧”。

这一时期，在有着“电影大国”之称的美国，摄像机的广泛运用，使得电视剧独领风骚。

## 知识点三 进一步发展并逐渐形成自己独特表现体系的阶段

20世纪60年代后期以来，各国电视机数量的剧增以及有线电视网络的建立，这一时期是电视艺术的大普及时期，也是电视剧的大发展时期。

80年代以来尤其是进入90年代，电视剧制作水平不断提高，数量成倍增加。并形成如下发展态势：

- (1) 一是在题材的选择上注重反映普通人的生活 and 命运，如美国的《我爱露西》、《达拉斯》、《鹰冠庄园》，日本的《阿信》、《血疑》，墨西哥的《卞卡》等。
- (2) 二是特色各异的连续剧和系列剧逐渐占据主要地位，并得到广大观众的喜爱和接受，如曾受我国观众欢迎的《豪门恩怨》、《卞卡》、《排球女将》、《诽谤》、《神探亨特》等等。
- (3) 三是商业竞争的大渗入，导致电视剧艺术质量的下降在此时期，电视剧因其浅显易懂、情节曲折而成为普通人最喜爱的娱乐形式之一，也成为电视业吸引观众眼球、提高收视率、赚取巨额广告利润的重要手段。

## ◆ 模块二 中国电视剧：社会效益与经济效益的结合

中国电视剧的特点体现：

- (1) 第一，起步时间比较晚。
- (2) 第二，发展阶段相对滞后，从中国电视剧诞生以来的社会背景来看，日趋激烈的政治斗争和相对封闭的社会环境使电视剧的发展受到了太多拘束，因而在每一个发展阶段，中国电视剧都明显落后于世界水平。
- (3) 第三，在每一个阶段的发展时间都较短。
- (4) 第四，由于社会结构不同，表现出的电视剧在创作观念等各方面的不同。

## 知识点一 中国电视剧的草创期

中国电视剧的草创期是指从1958年中国第一部电视剧诞生到1966年这一历史时期。在我国电视剧的发展历史上，这一时期也被称为“荧屏小戏阶段”。

1958年6月15日，试播期间的北京电视台（中央电视台前身）在演播室里直播了一部“电视小戏”——《一口菜饼子》，这部“电视小戏”的播出标志着我国第一部电视剧的诞生。《一口菜饼子》作为中国第一部黑白电视剧拉开了中国电视剧发展历史的序幕。

这个时期的电视剧指在演播室里演出的戏曲，经过多机拍摄、镜头分切等等艺术处理，而后借助电子传播手段，经过电视屏幕传达给观众的特定艺术样式。

中国电视剧发展的初期，电视剧题材主要来自于现实生活，以儿童电视剧、电视诗剧、电视报道剧等为主要形式，具有时效性和纪实性的特点。

这个时期的电视剧作品的薄弱的原因：

(1) 由于受技术条件的限制,因为在当时中国还没有磁带录像设备,所有的电视剧都只能在演播室内采用直播的手段制作完成。

(2) 因为当时从事这一新兴行业的工作者对电视剧的特点和规律认识还不完善,在艺术探索上尚处于初级阶段,因而只能向舞台剧借鉴和模仿。

(3) 僵化、死板的创作观念也是影响此时期电视剧发展的一个重要因素。

1967—1976 年文革期间,中国电视剧发展出现了一段遗憾的荧幕“空白期”。

## 知识点二 中国电视剧的成长期

20 世纪 70 年代被称为中国电视剧的成长期,是指从 1978 年至 1981 年左右。在中国电视剧的发展史上,这一时期也被称为“屏幕小电影”阶段。

1978 年 5 月 22 日,北京电视台改名为中央电视台,并在改名以后播出了文革结束后的第一部电视剧——根据同名锡剧改编的《三家亲》。这是第一部采用录像技术全部在实景录制的电视剧,以此为起点中国电视剧迎来了全面发展。

1978 年至 1982 年是我国开始恢复电视剧生产和制作的复苏时期,1979 年里全国已有 29 个省市自治区建立了自己的电视台。

从整个中国电视剧的发展史上来看,“屏幕小电影”阶段的电视剧生产既标志着我国电视剧的复兴,也标志着我国电视剧独特风格的确立。在这一阶段,我国的电视剧由以前注重“时效性”、“纪实性”走向强调“时代性”和“真实性”。

电视剧由“时效性”、“纪实性”走向“时代性”和“真实性”的主要原因是:这一时期我国的电视技术发展上了一个新台阶,真正进入彩色录像阶段。录像机进入电视剧制作领域并开始发挥举足轻重的作用。

## 知识点三 中国电视剧的成熟期

成熟期是指从 1982 年至 20 世纪 90 年代。

1、中国电视剧发展的原因:

(1) 经济建设的成功以及科学技术的发展为我国电视事业的发展奠定了坚实的基础。

(2) 整个社会文化和精神环境的变化也成为影响电视剧发展的一个重要因素。

2、成熟期电视剧出现全面繁荣局面的表现:

(1) 首先,在数量上电视剧的创作出现前所未有的发展势头,每年生产的电视剧高达 1500 部(集)。另外,电视剧的生产任务也由新时期大力促进创作转而变为确保电视剧的艺术质量。

(2) 其次,在电视剧的题材上也日趋多样化。此时期的电视剧取材范围涵盖了现实题材、历史题材以及重大革命历史题材等各个方面。

(3) 再次,电视剧的样式也逐步向多元化方向发展。此时期电视剧的样式有电视小品、电视短剧、电视单元剧、电视单本剧、电视连续剧、电视系列剧等。

(4) 最后,此时期的电视剧体裁也逐渐变得丰富起来。以电视剧的内容以及感情色彩为标准,当时中国的电视剧可分为喜剧、轻喜剧、悲剧、戏曲电视剧等等。

3、成熟期电视剧的特点:

(1) 无论就题材、体裁,还是就风格样式而言,电视剧在反映社会生活方面都具有不可比拟的多样性和丰富性。

(2) 与其他传统的艺术形式相比,电视剧还具有通俗易懂、情节曲折等特点。

(3) 除了艺术上的探索性以外,它能够满足不同艺术趣味、不同艺术需求、不同审美要求的广大电视观众的精神需求。

(4) 不论从内容上来看,还是从形式上考察,电视剧的一个重要特征就是它的兼容性。

## 知识点四 90 年代以后中国的电视剧

1、90 年代以来,中国的社会背景和文化环境发生的一系列变化:

(1) 首先,随着经济体制、政治制度等各方面改革的深入进行,中国的电视传媒机构尤其是电视剧领域发生了巨大的变化。



(2) 其次,随着经济基础和政治体制的变革,整个社会的文化生态环境也发生了巨大的变化。

(3) 再次,改革开放是继五四新文化运动以后中国面向世界的又一次全面的学习和借鉴。

(4) 此时期电视剧理论研究也取得了极大的进步。对于一种具体艺术形式来说,理论研究体系的建立是其必不可少的一部分,也是其成熟的标志。

2、90年代以来,中国电视剧呈现出的一系列新的特点:

(1) 首先,这些新特点表现为此时期中国的电视剧逐渐走出了过去重视政治宣传和社会教化的误区,而慢慢表现出一种通俗化、娱乐化的特征。通俗化、娱乐化表现在:①取材的平民化;②表现形式的通俗化;③情节结构的曲折化;④情感的世俗化;⑤操作模式的类型化。

(2) 其次,与以前相比,中国此时期的电视剧变得越来越多样化。表现在:①首先表现在此时期电视剧作品的激增上;②其次,表现为题材的多元化;③再次,在题材和风格上,此时期的电视剧也逐渐变得丰富多彩。

## ◆ 模块三 美国、日本电视剧:追求利润最大化的文化产业

### 知识点一 美国——在收视率挤压下求发展

#### 1、美国电视剧的制作机制和播出模式

在美国,三大广播公司(NBC、ABC、CBA)以及三个后起的商业电视网(FOX、WB、NP)几乎垄断了国内的电视事业。

在美国,电视的播出完全是栏目化的。一般说来,晚间的黄金时间全部都是每周一次的固定栏目,这些栏目以各档电视剧为主。这些节目的播出时间一般都比较固定:某个固定的节目总在每个星期几的某个时段定时播出。每个栏目的播出都以整点或是半点为开始或结束时间。这种方式有利于约束电视节目的长度:一般说来,情境喜剧是30分钟,普通情节剧是1个小时,电视电影是2个小时。

美国电视剧在创作上也采取流水作业的方式,即制即播。

#### 2、美国电视剧发展的历史

(1) 1928年9月11日,美国通用电气公司在纽约州斯克内克塔迪的WGY广播电视台试验播出了美国第一部电视剧《女王的信使》。

(2) 进入30年代以后,随着技术水平的发展和进步,美国的电视剧艺术也赢得了巨大的发展空间。在此阶段,NBC和CBS都已经建立了自己正式的电视台,到了30年代末期,各大广播公司也建立起自己全国性的电视网。

(3) 60年代以来,美国国内的社会环境和政治环境变得动荡不安。与电视新闻以及各类专题节目中不断的游行、抗议和各种动乱事件不同,此时期的电视剧为广大观众提供了一个“心理避难所”,让他们从中得到放松,暂时忘掉了外面纷乱的世界。

(4) 70年代以后,60年代社会背景和文化环境的剧烈变化反映到了电视剧创作当中。此时期一些电视剧作品将自己关注的目光更加深入地切入到现实生活当中去。

(5) 进入80年代,情节系列剧出现了转机。80年代在电视荧屏上占据优势地位的并不是这类思想性较突出的电视剧作品,而是一种新兴的电视剧样式——晚间肥皂剧。

(6) 进入90年代后,对于这些华而不实、吵吵闹闹的晚间肥皂剧,观众逐渐产生了厌恶情绪。

#### 3、美国电视剧的分类方法及其类型

从实用的角度出发,美国的电视剧工作者把电视剧分成几个相对固定的类型:喜剧(主要是指情境喜剧)、幻想剧、冒险剧、医疗剧和犯罪剧,另外还有没完没了的肥皂剧。

(1) 喜剧(主要是指情境喜剧)来自于早期广播电视中的另一种喜剧样式——独角喜剧,是指由多名演员扮演,在虚拟的场景中表演一个具有喜剧冲突的完整故事的电视剧样式。

(2) 科幻剧,也就是内容是虚构的科学故事的电视剧。内容大多数是以虚构为主,其科学成分并不多。观众以青少年为主。第一部科幻电视剧是杜芒电视网在1949年播出的《电视巡游者》。

(3) 冒险剧,也就是指以激烈的动作场面和惊险情节见长的电视系列剧,这种类型的电视剧在内容上多是讲述一个人或一个小组奇迹般地完成任务。

(4) 医疗剧,是指以健康、疾病以及治疗为表现内容的系列电视剧。由于这类题材电视剧自身的特性,它更多地采用的是以一种更倾向于现实主义的表现手法。

(5) 犯罪剧,即是指讲述反抗犯罪故事的电视剧,它的起源可以追溯到广播时代。

#### 4、在收视率挤压下挣扎的美国电视剧

美国电视剧是一种文化商品:

(1) 一方面,它为亿万美国民众提供最普遍的娱乐和信息服务,满足他们廉价的精神需求;

(2) 另一方面,它从诞生伊始就受到商业运作规律的制约和束缚,以盈利为根本目的。所以“收视率第一”是它必须遵循的基本原则。

美国的电视剧一直采用一套墨守成规的保守做法,就是电视剧制作的类型化,电视剧播出的栏目化。

(1) “类型化”是指每一种类型的电视剧选取的题材在外部结构上有固定的公式,故事母题、叙述套路、情节发展、人物关系都有规范可循,即使形式有所创新,也是在固定模式中玩的小小噱头,“万变不离其宗”。“类型化”的另一层意思是指电视剧在制作过程中的流水线生产,

(2) 所谓“栏目化”是指电视台在固定的时段播出电视剧,形成电视剧栏目。

### 知识点二 日本电视剧:一种特殊形态的电视栏目

#### 1、日本电视事业的结构模式

日本广播协会是惟一家由政府提供资金的公共广播电视机构,其余均为私营的商业电视台。

#### 2、日本电视剧发展史

(1) 日本的第一部电视剧是1940年制作的被称为日本电视剧“前史”象征的短剧《晚饭前》。日本电视剧真正走上正规发展轨道是在1953年NHK和NTV正式开播之后。

(2) 六七十年代是日本电视剧的发展期。无论在内容多样化方面,还是制作技巧和节目安排方面都已趋于成熟。

(3) 80年代以后,NHK和TBS在60年代开设的“电视小说”栏目的收视开始下降。其原因来自两方面:

①一是此时期的家庭剧出现内容上的雷同,已难以看到真正意义上的“完整家庭”。②二是在技术上,多年来没有什么创新,致使在电视剧历史上占有独特地位的家庭剧失去昔日繁华,走向低谷。

(4) 90年代日本电视剧创作比较活跃,年产量60部左右,取材广泛,内容丰富。

#### 3、日本电视剧的特性

(1) 与中国相似,日本的电视剧也走了一个由制播一体化向制播相分离的发展过程。

(2) 进入70年代,为适应形势变化的需要,各广播电视机构不断合理化、现代化。

(3) 80年代以后在体裁类型和取材范围上,日本的电视剧工作者学习其他国家尤其是美国的经验,走了一条多样化的道路。

## ◆ 模块四 港台地区电视剧:介于东、西方世界之间

### 知识点一 台湾——在政治宣传与传统文化之间

#### 1、台湾的电视事业

1962年2月14日,“国立教育电视试验广播电台”成立,1963年12月1日正式播出,这标志着台湾电视事业的开始。

#### 2、台湾电视剧的发展历史及其特点

70年代台湾电视剧除了收视率竞争上的作用之外,还担当起了“反共”宣传的政治任务。

台湾电视剧的特点:

(1) 首先,与大陆电视剧相比,台湾电视剧更注重学习、借鉴中国传统文化的精髓,更尊崇儒学意识,注重伦理亲情。

(2) 其次,台湾的电视剧善于继承中国传统文艺美学的优长之处。

(3) 台湾电视剧也存在着很多不足之处。有的作品片面渲染人物的情感世界,因而变得脱离现实、荒诞不经。有的作品情节、人物设计简单,容易遭人垢病。

### 知识点二 香港——商业竞争下的民族化道路

#### 1、香港的电视事业

受资本主义社会政治、经济、文化以及思想等方面的影响，香港电视事业自诞生以来就以商业盈利为主，电视台都是私营的。

1957年12月，英国资本控制下的“丽的呼声（香港）有限公司”创办了“丽的电视台”，开创了香港电视事业的先声。1971年开办了彩色电视。

节目来源有以下几个：

- （1）新闻类以及现场直播类节目由分布全港的遥控摄影机时转播器材和光纤通讯站制作播出；
- （2）电视电影、电视连续剧等娱乐节目委托各独立制作公司制作；
- （3）还有一部分是通过精选外国节目，电重新包装，并配上粤语播出。

业务范围由两部分组成：

- （1）一是新闻制作部，制作新闻、财经、天气预报等节目；
- （2）二是节目制作部，负责新闻节目之外所有的节目制作，其中就包括电视剧等娱乐节目。

## 2、香港电视剧的特点：

为了适应观众的审美趣味，香港电视剧在选材上偏重于武侠电视剧和历史剧。在侧重武侠剧和历史剧的前提下，香港的电视剧在取材上也注重走向多元化——社会写实、谐趣、警匪、侦探、青春、家庭、讽刺等等题材也曾经走进香港电视剧的表现范围，并取得了很大的成绩。

香港电视剧特点表现在：

- （1）首先，香港的电视剧注重挖掘传统文化资源并从其他艺术形式中吸取滋养。
- （2）其次，在表现手段以及故事组织形式上，香港的电视剧善于揣摩、抓取观众的心理，情节安排曲折复杂、跌宕起伏，抓住观众紧张与焦虑心理，并渲染善有善报，满足观众期待心理。
- （3）再次，为了赢得更大的商业利润，香港的电视剧制作更加注重成本核算，开源节流。

## 第十三部分 题材与类别

从题型角度而言，电视界习惯于将它们区分为现实题材、历史题材、重大革命历史题材。

### ◆ 模块一 现实题材电视剧

#### 知识点一 80年代现实题材电视剧的历史嬗变

##### （一）80年代初期的现实题材电视剧

我国的现实题材电视剧与我国的电视事业同时诞生。1958年6月15日，我国第一家电视台——北京电视台试播才一个半月，就以直播的方式播出了我国第一部现实题材电视剧《一口菜饼子》。

“文革”十年，是中华民族遭空前灾难的阶段，电视剧的发展也处于完全停滞时期。以“文革”中的“知青”生活为题材的电视剧引起了广泛的关注，其中大部分是改编自“伤痕文学”、“反思文学”潮流中影响较大的一批作品。

伴随着对于历史的反思，改革的春风在中华大地上吹拂。电视工作者凭着对于时代生活的敏感和热情，将视觉投向了改革开放的方方面面。

《新星》是一部参与意识极强的改革题材电视剧。

##### （二）80年代中后期的现实题材电视剧

现实题材电视剧紧跟时代潮流，在内容上有了更广泛的开拓。1988年推出的《篱笆、女人和狗》以及其后的《辘轳、女人和井》、《古船、女人和网》是农村三部曲。

教育是立国之本，这一时期，涉及教育题材的电视剧不断涌现，如《绿荫》、《神圣忧思录》、《百年忧患》、《师魂》等。

## 知识点二 90年代现实题材电视剧的类型化趋势

“类型”是指在题材、结构、技巧、风格及艺术效果方面具有共同或相似的特征。

### (一) 主旋律题材电视剧

80年代末以来,党和国家领导人以及有关部门加强了对宣传工作的调控,明确指出电视传播应该是“党和人民的喉舌”,采用评奖、推出精品、经济资助等多种行政和经济手段来引导影视业。《焦裕禄》、《孔繁森》、《天梦》、《凤凰琴》、《英雄无悔》等成为一批优秀的主旋律电视剧。主旋律电视剧在塑造英雄人物方面,摆脱了以前电视剧的空洞、虚假的创作套路和说教意识,而注意从人格、人性等多方面来开掘,使得人物更加真实、丰满、亲切,从而产生了震撼人心的力量。

90年代以来,党内的反腐败斗争仍是社会关注的焦点问题,这也成为电视剧创作的重要题材,产生了《纪委书记》、《苍天在上》、《大雪无痕》、《红色康乃馨》、《忠诚》等一系列的佳作。

### (二) 通俗题材电视剧

90年代以来,随着改革开放的进一步深入,思想的进一步解放,人们的观念和价值追求也呈现出多样化的趋势:

(1) 一方面,“西风东渐”,完全不同于东方传统精神的“西方文明”带给人们全新的思想观念上的冲击;

(2) 另一方面,千百年来因袭的以“儒家文化”为核心的传统观念遭到异化,人间和谐温厚的关系遭到破坏转而成为人人相危的危险关系,人性善良、淳朴、隐忍、自我牺牲的传统品格异化为相互猜忌、相互提防的处世哲学和利己主义行为风尚。

《渴望》是我国第一部以基地化生产的室内剧。《北京人在纽约》是我国第一部在国外拍摄的电视连续剧,及时地反映了随着改革开放兴起的“出国热”。

### (三) 言情题材电视剧

言情题材电视剧从属于通俗电视剧的范畴。

90年代末以来,韩产、日产的言情电视剧不断进入我国,进入观众的视野,受到他们的欢迎,并形成了哈韩、哈日一族。在这一文化背景下,我国的言情电视连续剧的创作也更上一层楼,出现了大批被冠之于“青春偶像剧”、“都市言情剧”、“青春言情剧”的电视剧。

## ◆ 模块二 历史题材电视剧

### 知识点一 80年代的历史题材电视剧

历史题材电视剧的优势:

(1) 因为历史故事和历史传奇、历史人物在广大人群中广为流传,据此投拍的电视剧往往能获得较广泛的关注;

(2) 另一方面,历史故事也经历了千百年的锤炼,故事性极强,富于传奇色彩,悲欢离合,森罗万象,适合以电视剧的形式来表现,且不受各种现实因素的制约,既可以宣泄大众在现实生活中难以实现的梦想和情绪,又不需承担现世的责任与风险,并为创作者提供了广阔的想像空间。

1988年拍摄的《末代皇帝》,被戛纳国际电视节评为佳作。

### 知识点二 90年代的历史题材电视剧

#### (一) 历史正剧

所谓“历史正剧”,是以历史上真实发生过的重大人物事件为依据而创作的电视剧,相对于现实题材中以真人真事为基础的传记文学,具有“人以文传”和“以史为鉴”的审美作用。

1、90年代以来,历史题材电视剧创作:

(1) 一方面,他们运用崭新的现实意识,观照逝去的历史,试图去还原历史和历史中的人。

(2) 另一方面,又以全新的历史观念,对历史作出当代性的解读,使作品冲破了历史与现实的重重阻隔,既具有浓厚的历史意蕴,又散发着浓郁的现代意味。

2、《唐明皇》表现内容:

(1) 一方面揭示出骄奢淫逸的生活所导致的唐王朝的政治腐败、社会矛盾尖锐的现实;

(2) 另一方面,又揭露了帝王爱情基础的脆弱。

3、对于“历史剧”的质疑主要集中在以下几个方面：

- (1) 首先是作品所涉及的史实、史事、史料的准确性、真实性问题。
- (2) 其次，是“戏说化”倾向过浓。为了追求娱乐化、商业化，构造流行情节，不顾史实编造剧情，裁减史实。
- (3) 再次，历史观和价值观的扭曲。编导者没有以科学的历史的眼光来看待和处理历史题材，对待历史人物和历史事件缺乏必要的历史唯物主义态度和起码的历史批判精神。

#### (二) 历史戏说剧

所谓“历史戏说剧”，指的是取材于历史人物或者历史故事但不受历史真实局限的电视剧就像现实题材创作中的“纯属虚构”一样，没有承担真实地再现历史和让历史真实现身说法的审美要求。

### ◆ 模块三 重大革命历史题材电视剧

#### 知识点一 内容与风格

重大革命历史题材，是一个富有中国特色的概念，指的是以表现重大革命历史事件和重要革命历史人物的题材。

重大革命历史题材电视剧创作是有中国特色社会主义文化的重要组成部分，代表着先进文化的前进方向，对全国人民有着极大的团结、鼓舞、激励作用。

重大革命历史题材电视剧是爱国主义、革命传统的教科书，是历史文献片，但归根到底仍是“形象的教科书”，是艺术的教科书，这就意味着重大革命历史题材电视剧必须在尊重历史、尊重历史精神的基础上去寻求与艺术真实的辩证统一。

从审美风格上看，重大革命历史题材电视剧大都追求宏大、雄壮的史诗风格，如《中国命运的决战》、《大进军——大战宁沪杭》、《长征》、《日出东方》等，展现气势磅礴的重大历史事件，显示出威武雄壮和荡气回肠的气势美。

#### 知识点二 新时期重大革命历史题材的创作高潮

- (一) 这一时期的重大革命历史题材创作，全方位、多角度、全景式地反映了中国共产党领导中国人民推翻蒋家王朝、夺取政权、建立新中国的伟大胜利。
- (二) 成功地塑造了毛泽东、周恩来、邓小平等一批领导人的伟人形象
- (三) 在艺术形式和表现手段上的不断创新